УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Ана М. Марић

СЛОВАЧКА И СРПСКА ИСТОРИЈСКА ДРАМА ПОСЛЕ ПАДА БЕРЛИНСКОГ ЗИДА

докторска дисертација

Београд, 2026

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Ana M. Marić

SLOVAK AND SERBIAN HISTORICAL DRAMA AFTER THE FALL OF THE BERLIN WALL

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2026

Ментор: др Александра Корда Петровић, редовни професор, Универзитет у Београду, Филолошки факултет.

Чланови комисије:

Датум одбране:

Изјаве захвалности

Ниједан пут никуд не води без сапутника и помоћника. И иако није могуће побројати све пријатеље, професоре и колеге којима дугујем за помоћ, подршку, пренесена знања, увиде и савете, ипак сматрам да изражавање захвалности макар неким синергистима који су ме на овом путу управљали и пратили јесте обавезан део дисертације.

На првом месту желим да захвалим својој менторки, проф. др Александри Корди Петровић, на безграничном стрпљењу и благости, пажљивом читању и разумевању, а појавише на враћању на прави пут током мојих многобројних лутања и скакутања.

Захвалност дугујем и проф. др Зузани Чижиковој и проф. др Далибору Соколовићу, јер без њихове идеје и иницијативе не бих ни имала прилику да се упустим у ову авантуру.

Посебна захвалност припада Dr. Мирни Шолић на вођењу кроз Глазгов и његову универзитетску библиотеку, као и за иницијалне увиде у мој „густ“ текст.

PhDr. Јулијани Бењовој, PhDr. Љубици Креновој, проф. др Ксенији Радуловић, PhDr. Владислави Фекете, Милени Богавац, Снежани Гњидић, , doc. PhDr. Михалу Бабјаку, CSc. и Јану Лукачу захваљујем на прослеђеним драмским текстовима без којих ово истраживање не би могло бити спроведено.

И на крају је моје највеће дуговање оно према породици: родитељима захваљујем на помоћи, подршци и разумевању и кад нису разумели, брату (и његовим друговима) сам захвална на инспирацији, а Даници, Димитрију и Игору на стрпљењу и неисцрпној мотивацији. Ви сте моји најважнији сапутници, на којима сам и највише захвална.

Надам се да ћу имати прилике да вратим макар део својих дугова.

Словачка и српска историјска драма после пада Берлинског зида

Апстракт

Наше истраживање посвећено је словачким и српским историјским драмама насталим након 1989. године. Пад Берлинског зида узет је као граничник због тога што промена идеолошке матрице и распад социјалистичких земаља изнедрује потребу за преиспитивањем националних идентитета новонасталих држава. Нова друштвено-политичка стварност је узроковала интензивнији рaвој теорија колективног сећања, отварање табу-тема и превредновање дотадашњих интерпретација историјске стварности.

Истраживање прати поступну промену ауторских рукописа од 1989. године и теоријска размишљања која је постулирају. У уводним поглављима се разматра природа жанра историјске драме, његове специфичности у оквирима драмске књижевности и разликовање од документарне драме. Даље испитујемо повезаност теорија колективног сећања са начином обраде и тематизације сећања у драми и утицај културе памћења на формирање идентитета.

Одабрани текстови настали су на основу архивског материјала и/или личног сећања и илуструју поновљивост тема, мотива и начина њихове обраде у обе посматране културе. Корпус од тридесетак текстова смо према формалном критеријуму поделили на оне који представљају значајне, проблематичне и трауматичне историјске догађаје и оне који тематизују значајне историјске личности. Даље их делимо на три поджанра који се разликују у односу на третман архивског материјала.

Спроведено компаративно и контрастивно истраживање идентификује сличности и разлике у доживљају и третману историјске стварности у драми и позоришту. Примећујемо да је списак обрађених тема знатно краћи од броја текстова и да се исти мотиви срећу у обе културе, што нас даље упућује на сличност у поимању стварности независно од разлика у историјском искуству.

Кључне речи*:* словачка књижевност; српска књижевност; словачка драма; српска драма; савремена драма; теорија драме; историјска драма; документарна драма; колективно сећање; култура памћења

Научна област: Књижевност

Ужа научна област: словачка и српска драма

Slovak and Serbian Historical Drama after the Fall of the Berlin Wall

Abstract

This study examines Slovak and Serbian historical drama produced after 1989. The fall of the Berlin Wall is treated as a historical milestone, as the shift in ideological paradigms and the disintegration of socialist states generated a need to re-evaluate the national identities of newly established countries. The resulting socio-political context stimulated development of collective memory theory, encouraged an opening of previously taboo subjects, and prompted a reassessment of earlier interpretations of historical reality.

The analysis traces the gradual transformation of authorial poetics from 1989 onward, alongside the theoretical frameworks that inform these changes. The introductory chapters address the nature of historical drama as a genre, its specific position within dramatic literature, and its distinction from documentary drama. Particular attention is given to the relationship between theories of collective memory and the representation and thematization of memory in drama, as well as to the role of memory culture in shaping identity.

The selected corpus, comprising approximately thirty texts, is based on archival sources and/or personal memory. It demonstrates the recurrence of themes, motifs, and representational strategies in both cultural contexts. On formal grounds, the texts are divided into those dealing with significant, problematic, and traumatic historical events, and those focusing on prominent historical figures. They are further classified into three subgenres, differentiated by their treatment of archival material.

The comparative and contrastive analysis identifies both convergences and divergences in the perception and representation of historical reality in drama and theatre. The findings indicate that the range of themes addressed is considerably narrower than the number of texts, with recurring motifs present in both traditions. This suggests a shared understanding of reality that transcends differences in historical experience.

Keywords: Slovak literature; Serbian literature; Slovak drama; Serbian drama; contemporary drama; drama theory; historical drama; documentary drama; collective memory; memory culture

Field of study: Literature

Narrower field of study: Slovak and Serbian drama

САДРЖАЈ

УВОД 1

I ДЕО: Поетске и жанровске одлике савремене историјске драме **9**

1. О поетици драме 9

1.1 Класичне драматургије 10

1.2 Позоришне револуције двадесетог века 11

1.3 Постдрамско позориште, неоаристотелизам и перформативни драмски текст 16

1.4 Некласичне драматургије 17

1.5 Теорије структурације текста 18

2. О жанру историјске драме и његовом односу према историји **19**

2.1 Историјска драма у ужем смислу 24

2.2 Историјска фикција 25

2.3 Документарна историјска драма 26

3. Разликовање историјске и документарне драме **28**

3.1 Документарна форма вербатима 30

3.2 Судска драма (Tribunal play) 32

4. Прикази историјске стварности у драми **33**

5. Драма, сећање и идентитет **37**

5.1 Колективно сећање и заборављање 39

5.2 Идентитет 42

5.3 Траума у драми 45

5.4 Места сећања и хетерптопије 47

6 Историјска драма у словачкој и српској драмској традицији **48**

6.1 Словачка историјска драма 49

6.2 Српска историјска драма 57

II ДЕО: Савремена словачка и српска историјска драма **65**

1. Приказ значајних, проблематичних и трауматичних историјских догађаја **65**

1.1 Утемељивачки митови 71

1.1.1 Алегоризација легендарне садржине 73

1.1.2 Деконструкција легендарне садржине 84

1.2 Социјалистички утемељивачки митови 92

1.2.1 Подсећање на заборављену историју 94

1.2.2 Преиспитивање наратива и перформанс трауме 102
1.2.3 Откривање прећутане историје 115
1.3 Слика доба у савременим фикцијама 123
1.3.1 Наслеђе Плишане револуције 126
1.3.2 Слика ратова деведесетих – прича о трауми и идентитету 128
2. Приказ значајних историјских личности 143
2.1 Пејзажи антијунака и нејунака 147
2.1.1 Наслеђе фашистичке Словачке и наслеђе нормализације 148
2.2 Драме слављења (не)славне прошлости 159
2.2.1 Сценски есеј као нова драма слављења 160
2.2.2 Предисторија Првог светског рата и Југославије 164
2.2.3 Трагична иницијација јунака и државе 166
2.3 Феминистичко преиспитивање прошлости 175
2.3.1 Културни код као идентитетска матрица 177
III ДЕО: Словачка и српска историјска драма након пада Берлинског зида 198
Литература 212
А. Латиница 212
Б. Ћирилица 220
Биографија

The only thing an artwork can do is to awaken longing for a different type of world.

And this longing is revolutionary.

Heiner Müller

Увод

Историјска драма која је предмет овог истраживања[1] није чиста драма, али свакако није ни историјски текст. Показало се да је овај жанр проблематичан, јер се налази на раскршћу између неколиких сродних врста, уграђује у себе неке њихове одлике, а друге одбацује или преокреће. То посебице важи за савремени драмски текст, због тога што савремена драма након ослобођења од скоро па свих стега класичне драматургије нуди разнолике могућности обликовања текста. Драма на историјске теме с једне стране представља отклон од конвенција структуирања позоришног комада, док се с друге стране дистанцира од стереотипизираних начина обраде одређених историјских тема.

Ово истраживање почива на тези да су форма и садржина нераскидиво повезане, те да откривањем формалне природе текста, принципа који стоје у основама његовог обликовања, долазимо до значења које комад производи: „При интерпретацији комада треба ићи од структуре ка смислу, и у часу кад се открије природа структуре, аутоматски се налази кључ за смисао комада.“ (Миочиновић 2015: 238) У основи стоји интенција која није само ауторска, већ припада друштву у којем и за које комад настаје, па одабрани поступци структурације текста илуструју намеру и намену, а поента лежи у међуигри означитеља и означеног. Или, ако парафразирамо Семјуела Бекета (Samuel Beckett) – форма је концентрација садржаја, откривање једног света (в. Beckett 1987: 103).

За потребе илустрације ове тезе смо изабрали словачке и српске комаде који обрађују догађаје из прошлости двеју заједница. Поредимо драмску продукцију културно блиских друштава у смислу сродности језика и сличности друштвених уређења и историјских околности попут многовековне територијалне припадности великим царствима и социјалистичког државног уређења; али истовремено различита због времена и начина стицања самосталности и мирног распада Чехословачке насупрот југословенским ратовима. Интересује нас како се сличности и разлике манифестују у драмским текстовима на историјске теме и зближавају или удаљавају две културе. Као словакисти тежимо да осветлимо матичну културу посредством стране сматрајући да таква измештена перспектива може да нам да бољи увид у актуелно стање и начин размишљања српског друштва о властитој историји. Истовремено словачку културу посматрамо из позиције странца и тумачимо је кроз призму српског доживљаја стварности.

Занимају нас текстови настали након 1989. године због тога што измењена друштвено-политичка ситуација након пада Берлинског зида, краја Хладног рата, престанка блоковске поделе света, Плишане револуције итд. доноси помаљање националистичких дискурса у свим постсоцијалистичким, транзиционим друштвима. Демократизација (или њен покушај) на друштвено-политичком плану, на културном доноси формално и тематско ослобађање уметничког дела и изискује експериментисање. Текстови у овом периоду могу илустровати промену парадигме, односно отклон од класичне драматургије и раскид са увреженим начинима приказивања историјских догађаја и личности. Удаљавање од реалистичког модела касни у односу на друга друштва и културе због тога што је социјализам у једном периоду диктирао писање у духу социјалистичког реализма и зауставио развој модернистичких и авангардних поетика. У Словачкој развој драме, због забрана превођења или постављања комада који су се сматрали неподобним, није доследно пратио европску сцену. Југословенски

[1] Делове текста, нека методолошка полазишта и поједине анализе представљене у овој дисертацији имали смо прилике и раније да представимо научној јавности, в. Žikić 2016a, Žikić 2016b, Žikić 2017a, Жикић 2017б, Жикић 2018a, Žikić 2018b, Марић 2021a, Marić 2021b, Marić 2022, Марић 2023a, Marić 2023b, Марић 2025.

социјализам је пак у том погледу био далеко либералнији након фазе соц-ализма и посебно од шездесетих година је био у току са светском позоришном сценом. Реалистички проседеи драма се онеобичавају авангардним поступцима, али остају доминанта, посебно у комадима који приказују друштвене проблеме уз дозу ироније. Преиспитивање структуре комада након 1989. године прати промену друштвене парадигме и вредности деведесетих година и интензивира се двехиљадитих.

Наш рад је посвећен анализи драмских текстова с циљем да поглед на један део огромне драмске продукције последње деценије 20. и прве две деценије 21. века помогне да схватимо целину и развојне токове савремене драматургије, промену поетике, као и структуралне трансформације текста. Како није могуће једним радом обухватити све теме које окупирају предметна транзициона друштва, одабрали смо да се позабавимо текстовима на историјске теме, сматрајући да нам они могу послужити као дијагностичар проблема и показатељ промена с којима се суочава друштво и драмски текст који га приказује.

Приликом избора драмских примера у разматрање су узете драме на оне теме из прошлости које су више пута драмски и сценски обрађене, али у новим читањима добијају нови облик и/или нова значења, али и неколики текстови који отварају досад неразматрана поглавља историје. Први нам указују на промену парадигме, односно начина сагледавања неке приче, а други упозоравају на промену приоритета друштва. Једним делом анализирамо ангажоване и политичке драме деведесетих година и двехиљадитих, упркос недостатку историјске дистанце и везивању за актуелна политичка дешавања, јер сматрамо да оне представљају специфичан, субверзиван одговор на значајну епоху у новој историји посткомунистичких друштава и осветљавају проблеме наслеђене из претходних периода.[2]

Драмски текстови обрађени у овом раду приказују процес обрачунавања са траумама и преиспитивање доминантног дискурса у циљу осветљавања различитих болних места друштвене стварности. Стога су обрађивани историјски догађаји они који су имали битне последице по заједницу, а не насумично одабрани догађаји из прошлости при чему је критеријум одабира догађаја да његове последице еманирају и у садашњости, као и мерило општости – захтев за непартикуларношћу догађаја и његов утицај на велике друштвене групе. Критеријум за одабир текстова је избор теме – драмски текстови анализирани у овом раду су они који за предмет имају важне, трауматичне догађаје (пропаст Великоморавске кнежевине и српског царства, Холокауст, ратови деведесетих) или кључне историјске личности (Људевит Штур, Јозеф Тисо, Густав Хусак, Александар Обреновић, Гаврило Принцип), али и текстови који преиспитују идентитете – национални, мањински и гендерни (Адела Остролуцка, Марина Пишлова-Гержова, Ањичка Јурковичова-Хурбанова, Антонија Браксаторисова-Сладковичова, Магда Хусакова-Локвенцова, Милева Марић Ајнштајн). Велики број ових тема се понавља, те има различитих драма на исту тему и праћење промена је важно. Други критеријум за одабир текстова је формалне природе – изабрани текстови су они који преиспитују или разлажу драмску структуру. Трећи критеријум је рецепцијске природе и он подразумева да текстови имају одјека у критици и/или савременом друштву.

Корпус обрађиваних драмских текстова чине драме, сценарија и предлошци за сценско извођење настали након 1989. године, то јест, након пада социјалистичких режима. Овакав временски оквир једним делом је постављен због тога што је социјалистички дискурс изискивао манипулацију колективним сећањем, те је велики број значајних историјских тема остао необрађен или обојен социјалистичком једностраном интерпретацијом догађаја и представља политичко сећање. Формирање нових држава након пада Берлинског зида изискивало је и преиспитивање и поновно дефинисање националних идентитета у новонасталим државама те се обрађивани драмски текстови критички односе према формотворним причама које

[2] Словачком драмском продукцијом деведесетих година доминирају индивидуалне, интимне теме због презасићености колективношћу и слављењем јунака Словачког народног устанка, партизана и комуниста. Тек након 2000. историјске теме поново проналазе пут до драмских писаца и бивају приказане у новом светлу.

традиционално конституишу тај идентитет. То су приче које се стално препричавају и теме које се изнова обрађују. Списак обрађиваних догађаја је у суштини кратак, аутори се углавном враћају истим темама да би их превредновали и само спорадично отварају нове, а велики број историјских догађаја остаје занемарен или незанимљив за драматуршку обраду. Анализи је подвргнуто скоро тридесет текстова, а оно што је њима заједничко је да се баве темама из националне историје и на неки начин утичу на формирање слике коју заједница има о себи. Феминистички текстови у овом смислу јесу партикуларнији, јер се не баве националним, већ гендерним идентитетом, али овде опет разматрамо драме које преиспитују положај жена у заједници кроз лик који припада националној и културној историји, те опет постоји веза са друштвом у којем текстови настају.

Узимамо пад Берлинског зида као временску одредницу, јер је ова историјско-политичка промена условила постепено потпуно отварање према утицајима традиције авангарде, неомодернизма и постмодернизма. Ослобађање књижевне и позоришне продукције естетских критеријума диктираних режимом и почетак формирања демократског друштва и слободног тржишта условио је појаву плурализма и бројне експерименте аутора у области културе.[3] На промену поетике утицала је политичка стварност. Након перестројке и политике гласности Михаила Горбачова, источни блок споро, али сигурно почиње да се отвара западним утицајима: „У драму неприметно улази постмодерна, преовладава мешање жанрова, експлоатација гротеске и хиперболизација којима су аутори промовисали другачије осећање живота.“ (Фекете 2018: 8) У Чехословачкој пресудну улогу игра Плишана револуција која је и сама имала структуру неке врсте уличног перформанса према позоришном сценарију.[4] Позоришта су у време револуције обуставила извођење репертоара и глумци су уместо представа организовали трибине и платформе за дискусију и информисање становништва о току и исходу револуције. Приклонили су се алтернативним облицима извођења који су у супротности са методом психолошког реализма на којој је позориште у време социјализма инсистирало.[5]

Психолошки реализам у духу учења Константина Станиславског у комбинацији са методом социјалистичког реализма био је доминантна форма од 1948. до 1989. године. Тај метод изискивао је креирање савршене позоришне илузије и у светлу смене режима изгубио је поверење великог дела публике.[6] Деведесетих година у Словачкој тзв. „камена“ то јест институционална позоришта не приказују дела савремених домаћих аутора па је њихово стваралаштво везано за алтернативну сцену: „Текстови аутора из независног ауторског позоришта опонирају драмским делима аутора из ‚камених позоришта’ која играју на

---

[3] Оно што Љубомир Долежел говори о ослобађању књижевности након 1968. могуће је применити на постсоцијалистичка друштва после 1989. године: „Било је то златно доба за писање због тога што ограничења слободног говора више нису могла бити успостављена и у ‚новом свету’ сајбер-простора чак и не могу бити уведена. Никад више кукута за Сократа, егзил за Овидија, ломача за Ђордана Бруна, суђење за Флобера, затвор за Хавела.“ (Doležel 2010: 2)

[4] Како истиче Јан Шимко: „Директни учесници се сећају не само тога да су окупљања на трговима имала тачну драматургију, већ чак говоре о прашким демонстрацијама као о најбољој позоришној драми драмског писца, редитеља и глумца Вацлава Хавела.“ (Šimko 2011: 648)

[5] Прашка Латерна магика (Laterna magica) била је прва светска мултимедијална позоришна платформа активна „златних“ шездесетих година, када је после Стаљинове смрти дошло до попуштања стега у чехословачком друштву, те је култура доживела процват. Ова алтернативна и експериментална позоришна сцена Јозефа Свободе (Jozef Svoboda) и Алфреда Радока (Alfred Radok) учествовала је Плишаној револуцији тако што је „[...] Свобода инфраструктуру Латерне магике уступио Валцаву Хавелу, па се овај уметнички простор ‚трансформисао' у кризни штаб и прес-центар Хавеловог Грађанског форума, који је предводио револуцију (у том простору боравили су инострани новинари, а административно, и, посебно техничко особље Свободиног тима дало је знатан допринос информисању грађана у унутрашњости земље о актуелним догађајима у престоници).“ (Радуловић 2020: 17)

[6] У соцреалистичким комадима је било готово немогуће изазвати идентификацију гледаоца са ликом због тога што су јунаци били претерано савршени: „Аристотелу је јасно да морална недодирљивост и безгрешност стварају дистанцу која спречава гледаоца да осети било какву сапатњу и страх. (Колосалан неуспех свих соцреалистичких комада био је у првом реду последица тог јунаковог савршенства. Потребна је мешавина дистанце и присности, једно без другога не иде.)“ (Miočinović 2008: 27)

психолошки реализам. Негде у то време појавила се теза да словачки гледалац не тражи савремену словачку драму на званичним сценама, а негативне последице овог става могле су се пратити следеће две деценије.“ (Фекете 2018: 9) Алтернативу су пружала мала и аматерска позоришта (нпр. Радошинско наивно позориште, ГУнаГУ, Скрат, Стока), за чије сцене је превасходно везан развој савремене драме. Политичке и друштвене промене нису се одмах рефлектовале у драматургији традиционалних позоришта, већ су наступале постепено, чак и више од деценије након пада режима и то углавном опет захваљујући ауторима из малих позоришних лабораторија.

У Србији почетком деведесетих година такође долази до процвата алтернативних позоришних сцена, јер званичне велике сцене нису могле да иду у корак са тада актуелном политичком ситуацијом (распад Југославије и сужавање културног простора, ратови који су пратили распад земље, санкције), те разлог за нагли раст броја неинституционалних позоришта „[...] можда треба потражити баш у званичним театарским кућама које су се током Милошевићевог периода, попут већине државно контролисаних институција прилично дегенерисале [...]“ (Suša 2002: 69). Српска традиционална позоришта деведесетих година постала су затворенија, конзервативнија, традиционалнија у односу на претходни период, па је таква већим делом била и драмска продукција – ако изузмемо рад алтернативних позоришта попут КПГТ-а,[7] Мимарта, Дах театра и Плавог позоришта, да поменемо само неке од њих. Ипак, најзначајнији аутори (и словачки и српски) који почињу да стварају у том на свим пољима кризном периоду су они који су и најангажованији и најспремнији да критички реагују на неповољне друштвено-политичке околности.

У уводним поглављима рада разматрамо литературу и теоријске поставке повезане са нашом темом и разматрамо основна питања рада и циљеве истраживања. У првом и другом („О поетици драме“ и „О жанру историјске драме и његовом односу према историји“) ћемо разрадити теоријски оквир за анализу жанра историјске драме и она су посвећења поетским питањима, расветљавању проблема историјске драме кроз историју и жанровима историјске драме. Треће поглавље („Разликовање историјске и документарне драме“) бави се разликовањем историјске и документарне драме које је у консултованој литератури проблематично. Четврто поглавље („Прикази историјске стварности у драми“) посвећено је приказу историјске стварности у драми, јер драмска дела приказују историјске теме радећи са документарним материјалом, па се поставља питање аутентичности или фикционалности датих дела. Пето поглавље („Драма, сећање и идентитет“) обрађује проблем колективног сећања, јер сматрамо да је он кључан у анализи текстова који преиспитују званично (политичко) сећање (и заборављање) као окосницу идентитета: „Тиме је потврђено и то да нацију не чини заједничка историја, већ заједнично сећање, оно за које је овде речено да је у потпуности израз садашњих политичких потреба.“ (Stojanović 2023: 321) Последње поглавље првог дела рада бави се историјом и традицијом словачке и српске историјске драме („Историјска драма у словачкој и српској драмској традицији“).

Изабрани текстови сврстани су у две основне категорије на основу тога да ли приказују историјски догађај или историјске личности. Ови први ће бити анализирани у поглављу „Приказ значајних, проблематичних и трауматичних историјских догађаја“, а потоњи у „Приказу историјских личности“. За овакву поделу се одлучујемо због тога што је природа текста који за

[7] КПГТ или Казалиште Позориште Гледалишче Театар најстарија је алтернативна позоришна установа на тлу бивше СФРЈ. Један од њених оснивача је редитељ Љубиша Ристић, који је током деведесетих година због политичког ангажмана стекао многобројне непријатеље у позоришном свету. Међу њима је и Борка Павићевић, касније оснивачица Центра за културну деконтаминацију и некадашња Ристићева сарадница, те ово двоје представљају пионире на пољу алтернативне југословенске позоришне сцене и илустрацију одраза политичких превирања на позоришну делатност: „[...] занимљиво је да се на челу ове две институције налазе некадашњи блиски сарадници и истомишљеници – они који су још шездесетих година, међу првима у Југославији покушали да створе алтернативно позориште и чија се некадашња идеолошка блискост, проистекла из шездесетосмашког бунта, у догађајима из деведесетих, претворила у идеолошку супротстављеност.“ (Suša 2002: 72)

централну тему узима догађај суштински другачија од природе текста који за свој предмет узима личност, јер је формирање лика и радње чији је он део другачије.

Такозвана дедраматизација (Жан-Пјер Саразак) драмског текста иде у корак са дезинтеграцијом субјекта и са преиспитивањем функције јунака у драмском тексту, миту и идентификацији при формирању (колективног) идентитета. У случају текстова који пишу о значајним историјским догађајима доминантне карактеристике су њихова колективност и метонимичност: креира се колективни јунак који функционише као *pars pro toto*, јунак је носилац дискурса и самим тим није индивидуализован. Текстови који се баве великанима историје пак креирају један централни лик који је истовремено носилац теме текста. Са формалног аспекта то су два различита типа текста због тога што су у првом типу ликови подређени причи у тој мери да радња постаје оно што их детерминише, а у другом ликови дефинишу, воде и развијају причу, али улога протагонисте у појединачним текстовима бива преиспитана.

Текстови ће даље бити разврставани у поткатегорије на основу жанровског критеријума. На том месту разликујемо историјску драму у којој су јунаци стварне историјске личности и приказани догађаји су они који су документовани архивским материјалом (историјска драма у ужем смислу) и документарну историјску драму која користи архивски материјал и исказе стварних субјеката, актера драмског текста. Негде између историјске драме у ужем смислу и документарне драме стоји фикционална историјска драма која приказује историјске догађаје кроз призму измишљених ликова. Оваква жанровска класификација настаје на основу степена фикционалности текста и удела ауторске инвенције у процесу стварања.

Желимо да упоредимо формалне тенденције и значењска померања (у односу на традирани наратив) која детектујемо у појединачним текстовима. Нећемо се бавити слагањем или неслагањем приче драмског текста са историографским подацима; како је текст у полемици и са историографијом и бројним другим наративима, у интерпретацији ћемо водити рачуна о интертекстуалним везама и односу текста према њима. На крају ћемо сумирати карактеристике које се показују као доминантне на формалном и значењском плану и упоредити приступ приказу историјске стварности у словачком и српском драмском стваралаштву. Закључно поглавље биће синтеза претходно изнетих закључака о начину приказивања историјске стварности у савременој историјској драми и у њему ћемо упоредити тенденције присутне у словачкој и српској драматургији. Покушај објашњења сличности и разлика између словачке и српске историјске драме усмераваће нас како на традицију историјске драме, тако и на драмску традицију која превазилази оквире једне културне заједнице и њену актуелну стварност. То даље омогућава формирање оквира истраживања који би био много шири од ове дисертације, а који би могао обухватати драмске продукције које нису предмет овог рада и друге медије попут телевизије и филма.

Анализа текстова биће компаративна и контрастива; културно-историјска и театролошка. Полазиште анализе је повезаност формалног аспекта са културно-историјском ситуацијом текста у моменту његовог настанка, зато што ситуација текста значајно утиче на његово обликовање. Жанр историјске драме и његова укорењеност у актуелној стварности показује се као погодан терен за анализу дубљих друштвених и културних феномена као жаришта турбуленција. Турбулентни периоди и јесу обележени процватом жанра историјске драме, а она у њима игра улогу обраде наратива који се идентификују као корисни или штетни за друштво истовремено постављајући питање о сопственим могућностима приказа стварности и своје улоге у њој. Савремена ангажована драма и позориште усредсређени су „[...] на процес и развој алтернативних облика доношења одлука, супротних онима које доминирају нашим друштвом [...]“ (Frljić 2011: 54) и на формирање јавног мњења другачијег од оног формираног публицитетом.[8] Ангажовано позориште функционише као дијагностичар друштвених проблема

[8] Мислимо ту на негативни публицитет који Јирген Хабермас види као препреку у формирању јавног мњења формираног демократски, у дискусији (в. Habermas 1969: 266–267) Ново политичко позорише базирано је управо

који изнова излазе на површину, упозорава и скреће на њих пажњу без обзира на то што драма и позориште не рачунају на обухватање и утицање на друштво у целини, већ на релативно малу и одабрану публику. Учинак који историјска драма има да постигне је и политички, али уз избегавање идеолошке матрице у оној мери у којој је то могуће: „ако једноставно дефинишемо ‚политичко' у смислу ‚имања ефекта', ово је неконтроверзна тврдња пошто иста врста исказа може бити употребљена да опише наратив као ‚друштвени' чин и не претпоставља да узимамо учешћа у некој форми идеолошке праксе [...]" (Bowles 2010: 145). У том смислу је историјска драма оријентисана да пружање права да говоре и буду чувени онима којима је оно било ускраћено у прошлости да би њихов глас остварио учинак на садашње друштво.

Због тога ћемо осим одговарања на питања *како*, морати да одговоримо и на питање *шта* драмски текст обрађује и *зашто* се занима за тачно одређене, а не неке друге историјске теме. Истраживање је усмерено како на значењска, тако и на формална померања у односу на традицију, па ћемо испитивати основне структуралне чиниоце драмског текста – лик, радњу, време и простор; монолог и дијалог – и анализирати њихове одлике и функцију у драмском тексту. На примеру одабраних текстова ћемо пратити узроке јављања истих или сличних тенденција у поетици словачких и српских драмских писаца. Детектоване разлике могу се интерпретирати у светлу различитости у актуелној друштвеној стварности и културној традицији и наслеђу, а сличности у глобалним друштвеним и културним трендовима.

У Словачкој су се проучавањем драма на историјске теме бавиле Дагмар Подмакова (Dagmar Podmaková) и Дагмар Крочанова Робертс (Dagmar Kročanová Roberts). Подмакова је уредница зборника радова о јунаку у савременом позоришту: *Облици и промене јунака у савременом позоришту* (*Podoby a premeny hrdinu v súčasnom divadle*, 2011) и ауторка је бројних радова који се баве историјском и документарном драмом и позориштем. Крочанова Робертс је проучавала словачко драмско стваралаштво на историјске теме и уредница је антологије текстова на тему Првог и Другог светског рата и Словачког народног устанка, која покрива стваралаштво драмских писаца од почетка 20. до почетка 21. века *Урлик или Избор* (*Výkrik alebo Voľba*, 2014). Њихове анализе пак нису обједињене у монографију која би обухватила комплетну обраду историјских тема.

Најсвеобухватнију теорију историјске драме код нас саставила је Марта Фрајнд у студији *Историја у драми – драма у историји: огледи о српској историјској драми* (1996). Њена студија нуди широку дефиницију историјске драме као драме која обрађује историјске теме, а коју овде усвајамо. Фрајнд нуди целовиту анализу старијих драмских текстова, а била је и уредница зборника радова о историјској драми из 1989. године *Историјски догађаји као теме и мотиви у југословенској драмској књижевности*. Историјском драмом у време њеног процвата у 19. веку су се у својим докторским дисертацијама бавиле и Снежана Булат и Жана Пејановић, а Зорица Несторовић је написала монографију посвећену трагичном јунаку у истом периоду и она обухвата историјске и друге драме. (в. *Богови, цареви и људи: трагички јунак у српској драми XIX века*, 2007). Савременој историјској драми је посвећен тек рад Бранка Брђанина (в. *Косово и нова српска историјска драма*, 2007), али се он у својим проучавањима фокусирао на тему Косова. Допринос проучавању српске или пост-југословенске драме дали су и Ксенија Радуловић, Иван Меденица, Александра Јовићевић, Ана Вујановић, Ања Суша, Оливер Фрљић и др. у тематима часописа *Театрон* посвећеним позоришту деведесетих година (бр. 118 и 119/120 из 2002. године) и новом политичком позоришту (*Ново политичко позориште I* и *II*, бр. 154/155 и 156/157 из 2011. године) и у зборнику *Theatre in the Context of Yugoslav Wars* (Dolečki,

---

на осмишљавању мора често контрадикторних информација којима смо стално преплављени и онемогућава формирање мишљења: „У контрасту са насумичним карактером вести које нас засипају са свих страна свакодневно, на сцени је постављена селекција која се концентрише на одређену тему, обично социјалне или политичке природе. Ова критичка селекција и принциип који одређује склоп одсечака стварности чини квалитет документарне драме." (Weiss 1985: 294)

Halilbašić, Hulfeld, eds., 2018). Позоришна критичарка Ана Тасић се у појединачним радовима бави документарним позориштем у Србији.

Приликом анализе појединих текстова ослањамо се на теорије колективног сећања Мориса Албваша (Maurice Halbwachs) и Алеиде и Јана Асмана (Alaida Assmann, Jan Assmann). Теорија Алеиде Асман је ослоњена на Јунгову аналитичку психологију (Carl-Gustav Jung) – на концепт архетипа, процес грађења идентитета и формирање мита као његовог темеља. Тенденција која прати грађење мита у савременој драми је његово разграђивање, односно демитизацаја. Значење текста се креће између полова митизације и демитизације, а потоња је омогућена променом идеолошке парадигме након 1989. године. Кроз процес грађења мита су прошле пуно пута испричане приче, те драмски текстови из савремене перспективе раскринкавају њима створене митове.

С друге стране друштво промењених вредности открива неиспричане, скривене и заборављене приче и има могућност да од њих креира властите митове. Стога нас осим друштвеног сећања занима и колективно заборављање које описује амерички социолог Пол Конертон (Paul Connerton) у раду *Седам типова заборављања* (*Seven types of forgetting*, 2008), јер оно пружа могућност увида у селекцију тема због тога што се оне бирају у складу са тренутним друштвеним потребама. Схему седам типова заборављања коју је створио Конертон детаљније разрађује и А. Асман у студији *Облици заборава*, 2018. Алтернативно, али и допунско виђење проблема закопавања одређених за друштво неприхватљивих догађаја и њихово поновно откривање пружа теорија књижевности о трауми онако како је дефинише Кали Тал (Kalí Tal). Тал полази од тумачења дела која приказују рат у Вијетнаму, сексуално насиље и насиље у породици и разликује књижевну продукцију на историјске теме која је настала као део процеса колективног тумачења историјских чињеница и ону која је продукт индивидуалног процеса разрешења трауме (в. *Worlds of hurt: reading the literatures of trauma*, 1996).

Полазећи од мишљења да је суштина дела нераскидиво повезана са формом, посматрамо на који начин избор историјске теме утиче на грађење драмског текста. У разматрању структуре послужиће нам студија Жана-Пјера Саразака (Jean-Pierre Sarrazak) *Поетика модерне драме* (Sarazak 2015). Саразакова студија надовезује се на старију *Теорију модерне драме* (Sondi, 1995) Петера Сондија (Peter Szondi) која анализира драмско стваралаштво с краја 19. и у првој половини 20. века. Аутор *Поетике модерне драме* почетак временског оквира анализе ставља у време распада реалистичког концепта (исто као и Сонди) и завршава драмским стваралаштвом 21. века: од Хенрика Ибзена до Бернара-Мари Колтеса. Саразакова студија увиђа континуитет у поетици драме од друге половине 19-ог века до данашњице и опире се означавању савременог позоришта као „постдрамског“.[9] У формалном погледу по узору на Луиђија Пирандела (Luigi Pirandelo) идентификује поетику хаоса (Sarazak 2015: 17) и његова је студија покушај проналажења структуре у нереду. Променом парадигме, односно поређењем структуре драма старијег датума и драмског стваралаштва 20. века бави се и студија Фолкера Клоца (Volker Klotz) *Отворена и затворена форма у драми* (Kloc, 1995).

Ове студије пак не узимају у обзир историјску драму и специфичности инхерентне том жанру, већ се баве композицијом драмског текста који ни у једном свом сегменту не претендује на приказ реалности (нити на реалистичност). Такође не разматрају ни облике креирања драмског текста као што су колективно стваралаштво (или дизајнирано позориште) или технике вербатима и окренуте су драмама које су плод маште једног аутора. Овим радом пак обухватамо управо текстове који су резултат колективног ауторства или оне који настају преламањем нефикционалног материјала кроз призму ауторског размишљања о теми. Стваоци своја промишљања заснивају на примени апарата критичког мишљења позивајући примаоце да употребе исте алате.

[9] Позориште као постдрамско одређује Ханс-Тис Леман (Hans-Thies Lehmann) у истоименој студији (*Postdramsko kazalište*, 2006) .

Основним питањима жанра историјске драме сматрамо однос текста према себи самом и сопственој историји, однос према историји која је изманипулисана публицитетом и кривотвореном историографијом, према идентитету и национализму, према истраживању (архивском, историографском и новинарском) и према терапији и сопственој терапеутичности приликом (психо)анализе проблема друштва. Наведени проблеми преламају се у текстовима који су по својој природи ауторефлексивни и рефлексивни. Релативно велики временски распон у ком настају текстови ће нам омогућити да стекнемо увид у развој поетике и размишљања о драмском тексту и историјској стварности, као и да пратимо евентуалне промене у самој обрађиваној стварности и начину на који је текст види. Компаративни и контрастивни приступ ће нам у другом делу помоћи да анализирамо кључна питања драмског стваралаштва и друштва рефлектованог у њему из перспективе друге културе. Сматрамо да ће такав приступ заједно са интердисциплинарношћу коју предмет рада изискује бити значајан у осветљавању феномена са којима се срећемо у одабраним текстовима и допринети проучавању словачке и српске драмске књижевности и уопштено жанра историјске драме.

I део: Поетске и жанровске одлике историјске драме

1. О поетици драме

I believe that the opposite of art is not nature, but arbitrariness.
Rolph Hochuth

Пошто је велики део нашег истраживања посвећен формалном аспекту драмског текста, на овом месту бисмо се хтели укратко осврнути на различите моделе структурације текста. Студије које се баве драмом и позориштем баве се проницањем у смисао и суштину текста и изведбе и њиховим разграничењем. Проблем постављања границе између драме и позоришта је изразито комплексан, те различите теорије у разним епохама нуде другачије одговоре. Положај текста је једно од најчешће постављаних питања театрологије и однос снага у дуелу између текста и поставке се битно мењао кроз историју.

Аристотелова поетика је први познати одговор на ово питање примаран у скоро свим епохама у којима је позоришно стваралаштво заступљено у западном свету.[10] Аристотел у делу *О пјесничком умијећу* (1955) нуди анализу поетике античке трагедије, а на њега се примарно ослањају постулати Хегелове (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) естетике (*Естетика*, 1975) и драмска техника (*Техника драме*, 1948) Густава Фрајтага (Gustav Freytag). Аристотелова, Хегелова и Фрајтагова теорија драме бивају делимично или потпуно напуштене у низу позоришних револуција 20. века. Тај низ нећемо разматрати у целости, већ ћемо се фокусирати на теорије најплодније за драму на историјске теме, а то су епско и документарно и делимично постдрамско позориште. Постдрамско је, као што ћемо видети, веома широк појам и обухвата огроман корпус репрезентативних позоришних поставки ослоњених на савремену драматургије, те се и њиме бавимо у редукованом облику.

Поједини теоретичари сматрају да након редитељског позоришта 20. века, у којем су редитељи били иницијатори и замајац револуција, у новије време наступа „постредитељско“ или „нередитељско позориште“ (Jovićević 2010: 11). У савременом позоришту не само да редитељ нема централну улогу, већ је стваралаштво у потпуности „децентрализовано“ – текст и позоришна изведба настају као продукт колективног стваралаштва, углавном на пробама. Текст настаје за одређену трупу и одређену изведбу и само је један од делова ширег позоришног апарата. Последица таквог приступа је промена форме дидаскалија проширивањем и уметањем субјекта налик аутору и реплика које су обликоване за или од стране конкретног глумца. Децентрализација у савременом тексту подразумева да у појединим текстовима нема централног ауторског субјекта – текст је комбинација реплика актера које би они требало да изговарају као приватни, а не драмски субјекти – аутор само драматуршки обликује личне ставове актера. Наравно, идентитет појединца је под знаком питања као и кохеренција драмског карактера, јер се и он показује као перформативан и као објектификација сопства (в. Осолсобјеове (Ivo Osolsobě) тврдње о остензији у Osolsobě 2002). Драматуршки рад са сопством које је само себи страно је оно што креира напетост пошто се лик гради као нецеловита личност: „[ј]единство се лика, наиме, обликује начином на који његова појединa својства противиче једно другом.“ (Breht 2018: 238) Текст тако константно ради са ефектом зачудности (отуђења, потуђења, очуђења, онеобичавања) који тиме добија ново значење.

[10] Западни свет је *Поетику* открио у ренесанси, што наравно не значи да није било драме и позоришта пре тог проналаска. Средњовековна драма је углавном библијска и школска са жанровима попут пасије, мистерије, моралитета и миракулума, или дело путујућих глумаца, који су изводили без фиксираног текста и уз помоћ импровизације играли типске улоге. Средњовековна драма има пак већи значај за развој историјске драме од класичне поетике.

1.1 Класичне драматургије

У Аристотеловој *Поетици* и Хегеловој *Естетици* пратимо опште смернице везане за писање и структурацију драме (трагедије) и њену сврху. Фрајтагова *Техника драме* далеко је исцрпнија у домену структуре драмског текста. Он проучава како класичну, тако и немачку драматургију и Шекспира, који је био значајан извор инспирације за немачке драмске писце. Драмска структура почива на смењивању елемената бинарне опозиције, тј. сукобљавању и помирењу супротстављених тежњи приказујући: „[...] пражњење и пад воље, реалност чина и његове одразе у души, тезу и антитезу, борбу и двобој, уздизање и пад, повезивање и развезивање.“ (Freytag 1944: 46)

У Аристотеловом делу је подразумевано да свака прича мора имати почетак, средину и крај, а важни структурални елементи су преокрет и препознавање. Фрајтаг детаљном анализом долази до петоделне структуре – свака драма мора имати експозицију, колизију, кризу, перипетију и катастрофу. Фрајтагова пирамида сликовито приказује драмску структуру која настаје од три момента напетости који врше функцију коју им је Аристотел доделио – преокрет и препознавање: то су моменат прве напетости, трагички моменат и моменат последње напетости (Freytag 1944: 51–52). Структура има пирамидалну форму, јер напетост иде узлазном путањом до врхунца драме који прати трагични моменат, а од њега силазном: „Ова два главна дела драме су спојена тачком радње која лежи у средини. Ова средина – врхунац драме, то је најважније место чина. Све до њега радња узлази, од њега пада.“ (Freytag 1944: 47)

Окосница Аристотелових смерница су јединствена и вероватна радња и целовит јунак (индивидуа). Носећи стубови аристотеловске драматике су прича или фабула (mythos) и радња (praxis), где прича подражава радњу (mimesis praxeos). Жан-Пјер Саразак напомиње да „[...] по Аристотелу, радња, praxis, не упућује само на оно што ми данас називамо ‚радњом’, већ и на стања, пре свега несреће – или среће.“ (Sarazak 2015: 34), али без обзира на то да ли приказује динамичну радњу или стања, аристотеловска фабула мора бити целовита и затворена прича.

Прича као основа није искључиво ствар аристотеловског канона: Фрајтаг своју петоделну структуру примењује на Шекспирову и немачку драму инспирисану Шекспировим стваралаштвом, које у великој мери одступају од аристотеловске и класицистичке норме.[11] У већини савремених текстова могуће је издвојити моменте напетости, али свакако не увек и свих пет структуралних и значењских целина. Аристотел даље наводи да су за трагедију важне мисли (политика и реторика), говор (дикција) и музичка композиција. На последњем месту је елеменат „[...] најмање уметнички и најмање битан за песничку уметност.“ (Aristotel 1955: 57) – позоришни апарат.

Кад се говори о отклону од класичне драматургије, предмет преиспитивања могу бити најразличитији елементи о којима Аристотел пише – за Бертолта Брехта (Bertolt Brecht) је то уживљавање, за неке је то фабула, за друге радња, а у постдрамском је ритуална функција позоришта којој се оно неретко враћа. Због свега наведеног увиђамо да основна разлика између аристотеловско-хегеловског типа драме и савременог драмског текста не почива у радњи, већ у лику: према Аристотелу је радња централна, те она и обликује ликове и њихови карактери следе из ње, код Хегела радња проистиче из карактера, а исто то истиче и Фрајтаг – радња је оно што проживљава главни јунак и интеракција између протагониста и антагониста. Да би карактер у старијој драми произвео радњу, морао је бити целовит, а управо је целовитост личности оно што драматургија оспорава у протеклих 150 година, те из промењеног односа према природи личности проистиче и другачије грађење радње.

[11] Према терминологији немачког истраживача драме Фолкера Клоца је оно што Фрајтаг описује драма затворене форме – она која „има затворену радњу“ (Kloc 1995: 19). Фрајтаг и Клоц се разилазе у погледу на Шекспирову драматургију, јер Клоц идентификује елементе отварања драмске форме у композицији његових драма.

1.2 Позоришне револуције двадесетог века

Од затворене композиције драмског текста аутори одустају крајем деветнаестог века. Они који пишу за позориште од тог времена заправо избегавају строге норме које прописују како драмски текст и поставка треба да изгледа. Драма и позориште одговарају потребама друштва у којем и за које је настало – било да су то на пример потребе за револуцијом или проналажењем смисла егзистенције – те сваки поетички отклон значи приближавање актуелним проблемима индивидуалне и друштвене стварности. Већина драмских експеримената је покушај побољшавања комуникације између сцене и публике као репрезентативног дела друштва. Тако се Брехт у *Малом органону за театар (1948–1954)* (2018) и *Дијалектици у театру* (1979) залаже за позориште „научног раздобља“ (Breht 2018: 225) – политички и друштвено ангажовани театар који треба да едукује публику и васпитава је путем подстицања на промишљање.

Авангардни ствараоци су директно реаговали на аристотеловску норму и реалистички миметизам (у смислу одраза у огледалу) и радили на подривању те норме у циљу постизања већег степена драматичности и театралности зарад аутентичнијег доживљаја и израза. Развојни пут западног позоришта иде у смеру рушења сваког облика илузије и претварања позоришта у реалност или реалности у позориште (у авангардном и у савременом перформансу). Као најоспораванији моменат аристотеловског позоришта и у позоришној пракси и у теорији јавља се текст као доминанта позоришне поставке и извођења (в. нпр. Zich 2016: 39);[12] највећи допринос редитељског позоришта авангарде лежи у експерименталном проучавању позоришног апарата и раду на постизању веће реалистичности у позоришту – углавном огољавањем илузије уместо њеним прикривањем. Преузимање примата редитеља у односу на драмског писца довело је до динамизације сценског простора[13] и последично до динамизације самог драмског текста. Позоришни апарат такође излази из сенке осталих компоненти драме – пре свега владавине текста, те поставка и извођење постаје у неким случајевима важније од драме, а све у сврху истраживања суштине позоришног, драмског и људског бића. Отклон од натуралистичког и реалистичког приказивања, одбацивање миметичког модела (онде где је мимеза схваћена као одраз у огледалу) заправо служи покушају отклањања референцијалне илузије не би ли се дошло до истине о стварности.

Почетак двадесетог века је обележен окретању ка унутрашњости појединца, а самим тим и лика који је његов одраз. У првом реду долази до фрагментаризације радње, индивидуа доживљава распад,[14] свет драмског текста више није монолитан и личности нису репрезенти једног поретка,[15] већ оне које поредак преиспитују. Осим тога, под утицајем *Златне гране* Џ. Џ.

---

[12] Чешки структуралиста Отакар Зих чак сматра да „*драма није врста књижевности*“ јер драмско дело може постојати и без текста и сматра да је доминанта драмског дела глума. Он такође наводи да је Аристотелова теорија лоше протумачена: „Ипак, само су текстови, драмске ‚поеме’ из прошлости преживеле и ми смо због тога постали навикнути да посматрамо драму као врсту књижевности. Ова грешка, подржана од стране најстарије познате теорије (Аристотел) која је била погрешно протумачена (драма и књижевност биле су много ближе једна другој на све начине), мора прво бити исправљена [...]“ (Zich 2016: 39) Сличне, али оштрије ставове износи Флоранс Дипон у студији *Аристотел или вампир западног позоришта* (2011). Аристотелова норма је норма једног времена и не може, нити би требало да буде примењена на све периоде драмског стваралаштва.

[13] Као пример динамизације сценског простора можемо узети масовне сцене које уводи Рихард Вагнер у циклусу *Прстен Нибелунга*. Сценски простор је до почетка ере редитељског позоришта био екстремно статичан и непроменљив, а глумци налик говорљивим статуама.

[14] Целовита личност се фрагментаризује почетком 20-ог века под утицајем психоаналитичког учења Сигмунда Фројда. Распад је током века запечаћен искуством два светска рата, које је било суштински непојмљиво.

[15] Ф. Клоц наводи да је у старијој, тзв. затвореној драмској форми драмска личност била исто што и улога: „Драмска личност је истовремено индивидуа и функција, човек и улога. То значи да она поступа и реагује као човек, али имајући у виду начин поступања и реаговања који изискује њена улога zoon politikona и носиоца одређеног погледа на свет.“ (Kloc 1995: 48) Савремена драма на различите начине преиспитује однос између личности и улоге коју она игра полазећи од става да различите друштвене улоге захтевају различите маске (*personae*).

Фрејзера долази до повећаног интересовања за антропологију и етнологију, те и ритуал и алтернативне облике извођења:

> Под утицајем јунговског концепта да сви митски симболи постоје у подсвести као изрази психолошких архетипова, али и идеје да симболичном и митско-поетском размишљању претходи језик и дискурзивно резоновање, уметници авангарде наставили су да откривају непознате аспекте стварности. И једно и друго су варијације истог циља: повратак ‚коренима' било у психи било у преисторији. У уметности перформанса то се огледа у ревизији оригиналних форми: Артоовом окретању шаманистичким представама и балијском плесу; Мејерхољдовом окретању јапанском традиционалном театру; Брехтовој фасцинацији кинеским облицима извођења итд.

(Jovićević 2006: 162 – 163)

Један део аутора је наклоњен ритуализацији, тј. креирању изведбе као обреда, где се повећава блискост између извођача и публике – као у „суровом" позоришту Антонена Артоа или *site-specific* перформансима Јежија Гротовског – а други се користе тзв. епским средствима (сонгови, натписи, излажење из улоге и остали Брехтови „ефекти зачудности"). У оба случаја се подрива концепт италијанске сцене и руши њен четврти зид да би се публика укључила у представу, било емоционално, било рационално. У ритуализованом позоришту имамо посла са довођењем публике у обредни катарзични транс, а у „театрализованом"[16] дистанцијација гледаоца од приказане материје позива га да разумски просуђује о виђеном. Публика постаје један од чинилаца позоришног апарата напуштајући своју улогу пасивног примаоца. Представа је притом схваћена као догађај (*event*), јер се рачуна на непоновљивост сваког извођења.

У позоришним револуцијама видимо да је тежиште пребачено са јединствене радње на унутрашњи доживљајни свет јунака. П. Сонди и Ж.-П. Саразак овде говоре о прелазу са доживљене драме на метадраму и анализу првобитне доживљене драме: „Ушли смо [...] у еру драматургије која дистанцира доживљену драму и уводи ‚оператере' драме. Петер Сонди сврстава ове последње у категорију коју назива ‚епским субјектом', субјектом под чијим се погледом објективизује доживљена драма." (Sarazak 2015: 20) Примарна драма је оно што је јунак као делајући субјекат доживео и оно што у секундарној драми рефлектује. Дакле, јунак није актер динамичне радње, већ посматрач, коментатор, анализатор доживљене драме и оно што текст занима су његова осећања, запажања, коментари, размишљања..., а драмски текст постаје аналитичка драма. Брехт у том контексту задржава појединца као главног актера, ради лакшег праћења приче и исказивања смисла текста: „Све ако онај посебни човјек којега глумац изводи, у коначној линији не може бити примјерен само ономе што се дешава, ипак је то у првом реду тако зато што је догађај упадљивији ако се врши на једном посјебном човјеку." (Breht 2018: 241[17])

---

[16] „Иако је натуралистички реализам по природи иреалистичан и доводи до пасивности, иако револуционарни ‚натурализам' није даље одмакао, будући да исти узроци стварају исте последице, ипак постоји теоријска и практична могућност да се превазиђе тај стадијум илузије. Арто је одабрао пут ‚регресије' – и овај израз није, наравно, нимало погрдан, већ просто историјски – пут инфратеатралног повратка ‚светковини' где ‚стварност' не треба да буде представљена, већ се намерно ствара обред као опсена. Брехт, у том погледу мање револуционаран но што се чини, креће путем *театрализације*. Другим речима, Брехт конструише читаву серију знакова чија је дужност да опомену гледаоца да се налази у позоришту." (Ibersfeld 1982: 40 – оригиналан курзив)

[17] Брехтовски протагониста је пак другачији у односу на оног из класичне драматургије, јер је он пре свега човек из народа, затим је скуп друштвених улога и инстинктивних и наметнутих понашања која креирају вишегласје у самом лику и испуњавају га противречностима – он није појединац јако заинтересован за један циљ: „Брехтовски лик је у суштини дисконтинуиран: он је сума својих понашања током фабуле [...] У том смислу, брехт је аристотеловац, који сматра да је радња прва, а лик други, па чак и другоразедан. Али он је такође неаристотеловац с обзиром да његова теорија епске форме позоришта ставља тежиште на извођење: никад лик није схваћен као аутономна суштина, његова су понашања већ изложена глумчевим коментарима. Тај чувени прелазак са *Ја* на *Он*, који је једна од суштинских тајни брехтовске зачудности: зачудити се противречностима разних ставова и тиме зачудити своју публику." (Sarazak 2015: 129)

Брехт своје епско позориште ставља у отворену конфронтацију са аристотеловим каноном, али према сазнањима савремених теоретичара Ханса-Тис Лемана и Флоранс Дипон ипак подлеже том канону у домену грађења приче:

> Брехтов допринос не може се једнострано схватати као револуционарна противидеја према свему традиционалном. У светлу најновијег развоја је све јасније да је у теорији епског позоришта дошло до *обнове и усавршавања класичне драматургије*. Брехтова теорија садржала је понајвише традиционалистичку тезу: *фабула* је за њега била алфа и омега позоришта.

(Lehmann 2007: 37 – курзив оригиналан)

Слично Леману, Дипон тврди да је Брехт „аристотеловац упркос себи“ (Dipon 2011: 89), дакле упркос томе што је у својим теоријским списима супротстављао своје епско позориште аристотеловском драмском – и сматра да је он чак ојачао темеље аристотелизма у западном позоришту. Саразак ову контрадикцију објашњава наводећи да је за Брехта конфронтација епског и драмског позоришта заправо само „премештање тежишта“ (Sarazak 2015: 14). Пошто је аристотеловска драматургија представљала норму у позоришном стваралаштву континенталног дела Европе разумемо је као нужни предуслов за развој тзв. неаристотеловске драматургије; стваралаштво Брехта и његових следбеника аристотеловску драматургију обухвата, инкорпорира и трансформише. Одступање представља уситњавање фабуле, увођење више линија радње, а не њено одсуство, као и обухватање ширег спектра друштвених односа од оних породичних.

Епско је позориште друштвено ангажовано, јер се залаже за анализу међуљудских односа: „[...] из онога што се дешава између њих, људи и црпу све што могу дискутирати, критизирати, мијењати.“ (Breht 2018: 241). Епско позориште је стога оно које активно учествује у креирању извантекстуалне стварности обавезно притом забављајући публику. Јесмо у домену ангажованог текста, али да би реципијент могао да буде поучен и потакнут на промену не сме се досађивати и зато је позоришни апарат за рецепцију неизмерно важан, те се стога и проучавају и развијају алтернативни облици извођења.

Концепт епског развија и Ервин Пискатор у свом политичком позоришту и дефинише подухват као објашњавање позадине радње и проширивање драмске радње изван драмских граница (Piscator 1963: 75), односно изводи на сцену време пре и после одигравања комада. Иако је Брехтов утицај можда најочигледнији због раширености његових обликованих теоријских размишљања, драмски и позоришни поступци које савремени текст користи развијани су паралелно (без међусобног утицаја) на немачкој (Брехт и Пискатор) и совјетској сцени код марксистичких редитеља (у првом реду Всеволода Мејерхољда). Савремена драма ради комбинује Пискаторово, Брехтово и Леманово виђење политичког позоришта. Х.-Т. Лемана је скептичан према могућности позоришта да приказује реалност и преиспитује сврховитост ангажованости савременог позоришта који савремени ствараоци делимично усвајају: „Одбацивање представљачке улоге позоришта као дупликатора већ постојеће не-позоришне стварности, истовремено значи и одбацивање идеје о позоришту као генератору свеукупних друштвених промена.“ (Frljić 2011: 54) Леман сматра да „[п]озориште не постаје политичко кроз директну тематизацију политике већ кроз имплицитни садржај и критичку вредност свог начина представљања.“ (Леман према Frljić 2011: 56 – курзив оригиналан) Редитељ Оливер Фрљић следећи Лемана и анализу комунистичке идеологије Алена Бадјуа и њених покретача преиспитује марксистичку хипотезу о културној револуцији као мотору оне друштвене и закључује да је аристотеловска фабула као основни део Брехтовог епског позоришта кочиона сила револуционарности коју оно тежи да достигне. Фрљић даље ипак одбацује Леманов скептицизам и залаже се за позориште које поставља себи питање да ли може да креира политичку стварност и каква би то стварност требало да буде (Frljić 2011: 55 – 56). Улога савременог драмског писца је много шира од улоге посредника уметничког доживљаја: он је онај који тумачи и позива на даље тумачење и позива на даљи друштвени и/или политички

ангажман користећи и развијајући критичко мишљење код публике. Интензивнији развој драме на историјске теме након 1989. утире трасу драматуршком позоришту, у којем је текст равноправан са осталим компонентама позоришне представе.

Оно што Брехтова теорија преиспитује у аристотеловској поетици нису ни прича ни радња, већ појам катарзе:[18] „Ово прочишћавање наступа на основу необичног психичког чина, *уживљавања* гледаоца у лица која врше радњу, у лица која подражавају глумци. Ми називамо драматику аристотелском онда кад она доводи до тог уживљавања, без обзира на то да ли је она у ту сврху употријебила правила која је за њу навео Аристотел или није.“ (Brecht 1979: 68 – курзив оригиналан) Брехт се противи уживљавању и било каквој ритуализацији театра, јер она утишава разум, а друштвене промене може изазвати једино гледалац кадар за критичко расуђивање.

Аутор модерне драме не стоји изван и изнад радње као свезнајући лик, већ монтира њему доступне делиће и аспекте стварности у покушају да обухвати и објасни њену свеукупност, или је текстом обухваћен на начин лирског субјекта.[19] То је такође у вези са продором несвесног као појмом психоанализе и аналитичке психологије. Брехт се пак овом продору супротставља, јер није у складу са његовим концептом позоришта научног доба у којем су извођачи и публика интерпретатори и критичари приказаног: „Све дотле док се умјетности као њено поље додељује сфера несвјесног, полусвјесног или ‚подсвјесног', разуму остаје само улога контролора. Разум мора бити задовољен, што, мање или више, значи да се он мора ушуткати. Драматургија се тада своди на то да се невјероватности морају искључити јер оне сметају доживљају.“ (Brecht 1979: 67) Брехт сматра да разум током пријема текста од стране глумца и гледаоца мора бити побуђен да би позориште имало мимоуметнички, друштвено ангажовани учинак, те заправо одбацује концепт стварања под утицајем инспирације и концепт уметничког заноса – аутор може бити конструктор фикционалног света који обитавају његови јунаци и у односу на њега заузимати дистанцу. Овакав фикционални свет оставља простор и за оно што је невероватно одбацујући притом принцип нужности, те ставом о уђуткивању разума Брехт одбацује и концепт вероватности. Прималац текста се суочава са једним од могућих тачки посматрања и интерпретација стварности, али Брехтова идеја је да је он и ко-креатор фикционалног света и активни интерпретатор понуђене му реалности, која опет треба да одговара на нека питања о његовом животу. Ликови овде нису „редуковани“ на оно што је у интересу развијања радње, већ су приказани са свим контрадикторностима које их сачињавају. Тако даље ни радња коју граде и у којој учествују не може имати чврсту, недељиву структуру, већ се распада. Сваки од ликова гради свој фикционални микросвет, а драма представља додиривање или сукобљавање њихових светова.

Позоришне револуције доживљавају свој врхунац у постдрамском позоришту, које у потпуности негира неопходност постојања драмског текста који претходи позоришној изведби. Тврдња да изведбени текст није драмски посредно проистиче из класицистичке интерпретације Аристотелове *Поетике*. У тој интерпретацији драма се дефинише као „апсолутна“ (Сонди 1995:

---

[18] Дипон истиче да је катарза коју према Аристотеловој *Поетици* изазивају страх и сажаљење врло нејасан појам и повезан је са реторичком праксом убеђивања: „Тако је однос према публици, независан од ритуала, грађен по моделу односа између говорника и судије, с тим што, за разлику од говорничког дискурса, он не дугује ништа контексту исказивања, будући да је довољно дејство текста на читаоца. Међутим, да би систем био целовит, требало је за *pistis* (убеђивање, друштвени циљ реторике) пронаћи одговарајућу активност која би имала исто место у глобалном систему: то ће бити *коатарза*. Аристотел стога измишља књижевну праксу трагедије, или, тачније речено, ствара теорију праксе једне утопијске трагедије.“ (Dipon 2005: 37)

[19] Једна од доминантних тенденција у савременој драми је лиризација, јер је управо сукоб између објективне стварности и унутрашњег света лирског субјекта основ лирике: „Међутим, у лирици субјекат је тај који се у својој самосталној унутрашњости појављује и изражава за себе.“ (Hegel 1975: 565) У модерној драми видимо другачији вид драми својственог балансирања између епике и лирике од оног о ком говори Хегел, кад говори да се у драми „[...] приказује једна унутрашњост и *њено* реализовање у спољашњости.“ (Hegel 1975: 565 – курзив оригиналан) На том месту пратимо замагљивање традиционалних граница између књижевних родова, а у циљу приказивања дотад неразматраних аспеката људске личности, као што је несвесно, архетипске представе и сл.

14), што је критеријум који већина историјских позоришта, па тако ни савремено, не поштује. Реалистичка драма већ почиње да преиспитује класицистичку традицију, што П. Сонди назива „кризом драме“ (Сонди 1995: 19) приметном још у реалистичком и натуралистичком моделу (в. Сонди 1995: 19–65). Сонди поетику драме двадесетог века обухвата под називом: „покушај спасавања“ (Сонди 1995: 73), показујући да у драмским текстовима није приметан потпуни отклон од аристотеловске „лепе животиње“ (Sarazak 2015: 20), већ покушај њене модификације.[20]

1.3 Постдрамско позориште, неоаристотелизам и перформативни драмски текст

Композиција савремене историјске драме подлеже принципима брехтовске драматургије и теорије постдрамског позоришта чији је најзначајнији теоретичар Х.-Т. Леман. Оба концепта се на свој начин супротстављају аристотеловском канону и савремени аутори тај канон још увек у мањој или већој мери отворено преиспитују. Постдрамско почива на заузимању супротстављеног става и према аристотеловском канону и према Брехту:

> Дубоко промијењен модус казалишне употребе знака омогућава да се један важни сектор новог казалишта опише као ‚постдрамски'. Уједно је нови казалишни *текст*, који увијек изнова сам рефлектира свој устрој као језична творевина, углавном ‚не више драмски' казалишни текст. *Постдрамско казалиште* сигнализира и даље постојећу везу и размјену између казалишта и текста, премда је овдје у средишту дискурс *казалишта* и стога се о тексту ради само као о елементу, слоју и ‚материјалу' сценског обликовања, а не његову владару.

(Lehmann 2004: 15 – курзив оригиналан)

Потенцијал за модификацију, према нашем мишљењу, обухваћен је самом *Поетиком* и принципи фабулације и композиције који не проистичу из аристотеловског канона могу бити слични ономе што је навео Аристотел или се на њега ослањају претварајући се у његову супротност. Имајући у виду Аристотелов захтев за целовитошћу драмског текста узимамо у обзир то да „*пост*драмско казалиште поновно – и то тек сада заиста – *не* значи: казалиште које се неодношајно налази ‚с оне стране' драме. Напротив, оно се може схватити као развој и процват једног потенцијала распадања, демонтаже и деконструкције у самој драми.“ (Lehmann 2004: 54 – курзив оригиналан) Наведени цитат објашњава да концепт постдрамског није негација ни драмског ни аристотеловског, већ црпљење потенцијала свих познатих облика стварања, а наглашавање „потенцијала распадања, демонтаже и деконструкције“ подсећа на Саразакову поетику хаоса, те сматрамо да је ова супротстављеност две концепције (Саразакове „неоаристотеловске“ и Леманове постдрамске) тек начелна, не и суштинска.

Полазећи од анализе Аристотелове *Поетике* преко Сондијеве *Теорије модерне драме* Саразак долази до извођења целог низа структуралних промена које су се манифестовале у драмском стваралаштву и нуди терминолошку базу корисну за проучавање структуралних конституената савременог драмског текста. Саразак померање назива „дедраматизацијом“ и као средства дедраматизације наводи ретроспекцију, антиципацију, оптацију, понављање-варирање и прекид. Ретроспекција и антиципација предуслов су за стварање више временских линија, оптација је „драматургија у кондиционалу“ (Sarazak 2015: 28), приказивање онога што би могло бити. Понављање и прекид основна су средства композиције и испуњавају различите функције – на пример, понављање мотива развија лик и радњу, може такође указивати на фиксацију; прекид фрагментаризује причу или је води у новом смеру. Наведени елементи су епске или чак

[20] Међу ауторе код којих је приметна криза драме Сонди убраја Хенрика Ибзена, Антона П. Чехова, Августа Стриндберга, Мориса Метерлинка и Герхарта Хауптмана, а покушаје решавања у стваралаштву Е. Пискатора, Б. Брехта, Фердинанда Брукнера, Луиђија Пирандела, Јуџина О'Нила, Торнтона Вајлдера и Артура Милера, као и ауторе експресионистичке драме.

романескне природе и традиционално немају своје место у драми – у традиционално оријентисаној теорији су то „мртви моменти у драми“ (Zich 2016: 43), што се показује као нетачно у савременом тескту. То су поступци технике епизације драмског текста и описују рад са временом и средства фрагментаризације. Драмска радња се распада на низ временских линија од којих неке представљају „драму у животу“ (проживљену, примарну драму) и „драму живота“ (секундарну драму која се враћа на проживљену драму).

Саразакова терминологија нас упућује да је кључно питање приликом грађења драмског текста заправо рад са временом. У његовом раду пак недостаје дубља анализа простора одвијања драмских радњи који је са временом неразлучиво повезан, јер се по његовом мишљењу време претаче у простор, па Саразак савремену драму посматра као пејзаж „[...] у значењу сабирног места свих темпоралности.“ (Sarazak 2015: 62) Циљ стапања времена и простора је постизање једног широког кадрирања које би омогућило сагледавање живота у целости и релативизацију живота и смрти.

Без обзира на Саразаково одбацивање лемановског постдрамског као продуктивног полазишта за проучавање драме, сматрамо да је тај концепт неизмерно важан јер је остварио изузетан утицај на савремене позоришне делатнике. Леман савремено позориште означава и као „постбрехтовско“ (Lehmann 2007: 24), што за историјску драму свакако не важи. Леманов концепт (а)политичности је у опозицији и са Брехтовим и са било којим другим стваралаштвом које претендује на ангажованост.

У вези са концептом постдрамског је теорија перформанса, која такође посматра нове облике извођења и стварања за позориште. Перформативност текста посматра се у складу са лингвистичком теоријом перформатива Џ. Л. Остина (J. L. Austen) и из ње проистеклим студијама перформанса. Према Остиновој теорији искази се деле на перформативне и констативне при чему су „[п]ерфомативни искази [...] они који не описују и не утврђују него делују, врше радњу коју именују [...]“ (Vujanović 2006: 120). Перформативни текст увек рачуна са својим реципијентом и о учинку који остварује или треба да оствари. Текст је увек ауторефернцијалан и метатекстуалан због тога што се односи на друге текстове, а не на референцијалну стварност изван текста. Перформатив делује унутар реалности коју једним делом и сачињава: „Референцијално знање језика није знање о реалности (о одвојеном и другачијем ентитету) већ знање које има везе са реалношћу, које делује унутар реалности пошто је и само – макар делимично – оно од чега је та реалност сачињена.“ (Felman: 1983: 77) Значење текста увек зависи и од контекста у коме он настаје и оног у којем се интерпретира и никад није стабилно, а и само читање је на известан начин извођење текста. Савремени текстови се ослањају на своју ауторефернцијалност и метатекстуалност да би тако себи омогућили преиспитивање књижевног канона, историографије и медијског дискурса. Текст схваћен као перформативност, „производност“ и „произвођење значења“ (Vujanović 2016: 20) је оно што истовремено преобликује и производи реалност коју сачињава. Обликовање текста драме је чин обликовања социјалне стварности, те друштвени ангажман.

Основни чин који је мотиватор радње савремене историјске драме је изгласавање неповерења општепознатим наративима и откривање оних других мање распростањених. Текст је игра са одређеним правилима: „Постмодерна лудичка стратегија пролази у три корака: подрити (деконструисати) све границе и опозиције; креирати просторе фузије, мешавина, колажа; не разрешавати контрадикције већ пустити све цветове да цветају у истој цветној леји, ма колико инкомпатибилни, ма колико дисхармонични били.“ (Doležel 2010: 5) Лудичка стратегија о којој Долежел говори неизоставан је саставни део процеса композиције перформативног текста о прошлости. Словачка редитељка Слава Даубнерова најбоље објашњава важност и оправданост коришћења такве стретегије у билтену представе *Устанак*:

> Играмо се са сликама СНУ [Словачког народног устанка] које су нам ушле под кожу. Асоцијације. Иконографија. Слике бораца са орденима, прославе и полагање венаца, слике из херојских филмова, песме, фотографије, статуе, звуци. Клишеи, стереотипне слике које комбинујемо, стављамо у контраст, иронизирамо.

(Daubnerová 2014: 11)

У структуралном погледу бисмо као доминантну одлику перформативног текста на историјске теме издвојили својеврсну декомпозицију узроковану немоћношћу да се обухвати целина, због тога што је позориште „[...] изгубило монопол у приказивању целовите друштвене стварности“ и окренуло се „имплицитно политичком“ (Frljić 2011: 54). Ова врста политичности изазива фрагментаризацију приче, јер креирање целовите фабуле од доступних делова стварности није могуће. Тај монопол над приказивањем стварности који је позориште изгубило у данашње време имају медији (укључујући ту и друштвене мреже), који опет не приказују целовиту причу објективно, већ само одабрани део стварности из одређене перспективе. Као алтернатива таквом субјективном под маском објективног, драмски текстови постају колаж различитих микро прича са заједничком темом у коме свака прича осветљава један аспекат централног проблема. Тема је везивно ткиво композиције и једина непроменљива и формална доминанта текста.

Перформативност није искључива одлика историјских текстова нити само оних које њихови аутори дефинишу као перформативне. Теоретичарка Ана Вујановић у том контексту разликује конститутивно-представљачку и перформативну изведбу тврдећи да прва „успоставља значење одношењем на нешто друго, неки постојећи садржај који јој претходи“ (Vujanović 2006: 130). Перформативност драме није жанровска одредница већ разлика у начину размишљања о тексту и поимања миметичности. Конститутивно-представљачки текст би се у том смислу односио на стварност као одвојени ентитет, док перформативни делује унутар стварности коју једним делом сачињава и стога се сваки текст који је свестан своје обликованости дискурсом и начина функционисања унутар друштвеног и културног поља у којем делује може сматрати перформативним – и ово важи за све документарне драме.

Перформативност неког текста је нужно повезана и са сећањем и сведочењем пре свега због тога што су и естетски израз и сведочење производ друштва које је и адресат текста.[21] Р. Шекнер (Richard Schechner) подвлачи да је однос између друштва и драме реципрочан, тј. да је перформанс „ритуализовани начин којим окупљеном дрштву, публици представљамо ‚проблематичан’ материјал. С ове тачке гледишта је сваки комад прича која се игра за оне који су директно или индиректно њен предмет при чему су заступљени два пута – као ликови и као гледаоци.“ (Schechner 2009: 231). Реципрочност односа дискурса и драмског текста подразумева да драма није самостална у односу на културни код. Овај код свесно или несвесно обухвата постструктуралистичке тезе о релативности истине, односно о њеној зависности од гледишта. Драме приказују проблем немогућности формирања мишљења конфронтацијом делова културног кода и јавног (медијског) дискурса који доноси опречне информације и ово се такође пре свега види у чисто документарним текстовима који користе исечке из штампе или коментаре са друштвених мрежа за ислустрацију доминантног дискурса и последичне немогућности формирања једнозначног мишљења, али и за преиспитивање јавног мњења, ма колико дисперзивно оно било.

1.4 Некласичне драматургије

Даља инспирација савремених драмских стваралаца могу бити и драматургије које су претходиле класицистичкој ревизији *Поетике* као што су средњовековна и ренесансна драма. Средњовековна драма води порекло из литургије као театрализованог обреда – инсценације

[21] Истиче се и повезаност сећања и његовог обликовања са друштвеном стварношћу у којој настаје: „Уосталом, нема сећања изван колективног сећања, сећање сваког појединца настало је под утицајем друштвеног оквира [...]“ (Stojanović 2023: 10) Ово зближава перформативни драмски текст и драму сећања.

Исусовог страдња и других библијских прича (в. Enders 1992: 55) – и правног дискурса,[22] при чему оба дискурса полажу право на истинитост (одн. веристичност).

У раскринкавању позоришне илузије је историјска драма наследник традиције авангарде једнако као и Шекспировог (William Shakespeare) позоришта. Дијалог који анализира различите типове дискурса њиховим супротстављањем се углавном гради слагањем и конфронтирањем „говорних површина“ (Lehmann 2004: 16). Таква техника у великој мери подсећа на реторичку традицију из времена Старе Грчке и Рима која се развијала у средњем веку, а манифестовала у дијалозима ренесансне драме, јер је један од њених конститутивних елемената добро увежбана импровизација која одаје утисак спонтаности, а та је способност резултат реторичких вежби (Гринблат 2011: 295; 299–300). Такав дијалог код Шекспира између осталог помаже замагљивању границе између илузије и стварности. Слична реторичка размена постоји и у Платоновим дијалозима који се традиционално сматрају недраматичнима, али структурација изглагања, аргументације и вођење саговорника представља користан увид у грађење поенте при анализи историјске драме.[23]

Посебну врсту реторичког наслеђа у историјској драми представљају мнемотехнике. Наративну структуру (монолог или микро причу) у драми могуће је посматрати као мнемотехничку реконструкцију централизовану око једне заједничке теме, па грађење драме онда почива на асоцијативном принципу: „Визуализацијом детаљних позадина сећања на којима су се живописни ликови кретали држећи своја специјална помагала, сваки говорник (или било који школовани драмски писац са обуком из реторике) би из *ars memorandi* научио врло буквално како да постави позорницу за исказивање и драму.“ (Enders 1992: 46) Мнемотехника је део реторичке традиције и заправо је креативан процес који је подстакао развој књижевних тропа и начина извођења.

1.5 Теорије структурације текста

Представници прашког структурализма и касније њихови наследници семиотичари дају детаљну анализу структуре драмског текста и његових конститутивних елемената. На том пољу је значајан рад Јиржија Велтруског (Jiří Veltruský) *Драма као песничко дело* (*Drama jako básnické dílo*, 1999) у којем аутор детаљно анализира све елементе структуре и њихове односе преиспитујући истовремно старију *Естетику драмске уметности* (*Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*, 1931) Отакара Зиха (Otakar Zich) која је применљива на старије, традиционалније драмске текстове.

---

[22] Џоди Ендерс наводи да се античка књижевност развија из ритуала, али и из реторике коришћене током судских процеса: „На крају је пак форензичко исказивање постало толико театрално да је право било сличније драми (а говорници су константно били охрабривани да је имитирају): била је то протодрама за коју је карактеристичан био конфликт, изведба, имитација, постављање на сцену. костим и учешће публике. А повећано интересовање оратора за конципирање, перцепцију и рецепцију правног ‚перформанса’ неговало је нове драмске форме.“ (Enders 1992: 20) Према мишљењу Ендерс је у теорији улога бранилаца и тужилаца значајно запостављена као један од основа за развој драмског и уопштено књижевног стваралаштва, јер су они имитирали (вербално, мимички и гестички) починиоце, жртве или сведоке како би дочарали судији и публици околности дела да би их привукли на своју страну.

[23] Саразак цитирајући Ничеа и његов опис дијалога потврђује блискост реторичке и платоновске традиције и савремене „хаотичне“ драме: „*Он [дијалог] плута између свих уметничких форми, између прозе и поезије, приповести, лирике и драме; он чак нарушава најстарије правило које је захтевало јединство форме стила и језика. Све се догађа као да се Платон вратио Аристотелу. Не Платон који искључује позориште из Републике, него онај који даје предност уметности рапсода – мешовитој врсти, која комбинује* mimesis *и* diegesis *– над уметношћу глумца*.“ (Sarazak 2015: 13 – курзив оригиналан)

Радови Велтруског и Мукаржовског (Jan Mukařovský) су значајни за проучавање монолога и дијалога као градивног материјала драме. Дијалог према Мукаржовском није могућ без јединства теме (Mukařovský 2016: 225), те дијалози граде наративне целине које се даље могу анализирати у међусобним односима и односима које граде са публиком, јер они производе значење у оквиру дискурса драмског текста који је део једног ширег друштвеног дискурса: „На крају крајева, све што је речено на позорници се може сукобити у свести или подсвести публике са њеним системом вредности, њеним ставом према стварности. Све ове околности омогућавају веома комплексну међусобну игру значења, и управо ова компликована међусобна игра која се одиграва на неколико нивоа је оно што чини суштину драмског дијалога.“ (Mukařovský 2016: 216) Функција драмског дијалога, дакле, није само приказ интеракције ликова на сцени, већ остваривање комуникације са публиком у времену одигравања вербалне размене, јер дијалог подразумева интеракцију са публиком и позива је на (мисаоно) учешће.

Дискурзивна анализа прати наративне епизоде или приче које се појављују у дијалозима, а које се у различитим облицима могу понављати и варирати у току текста, креирајући напетост и формирајући карактере и њихове међусобне односе. Идентитет драмске личности је дискурзивна творевина и променљива је категорија која зависи од позиционирања адресата и примаоца поруке у говорној ситуацији. Овакво посматрање идентитета омогућава посматрање симултаног формирања и распада одређеног замишљеног целовитог склопа драмског карактера који представља сукцесиван след различитих индивидуа унутар једног замишљеног склопа. На том фону Саразак идентификује „деперсонализацију“, „коралност(и)“ и „интерперсонализацију“ као технике грађења савременог драмског текста, а све ове технике креирање некохерентних драмских личности и стварање колективних драмских ликова гарантујући полифоност текста.

Семиологија позоришта, која проистиче из формалистичких и структуралистичких студија, структуру драмског текста разлаже на актанцијалне моделе:[24] „Што просто значи да се испод бескрајне разноликости повести (драмских или неких других) може открити мали број односа између појмова који су много општији него што су ликови и радње, и које називамо *актантима* [...]“ (Ibersfeld : 46) који проистиче из односа ликова и идеја у тексту. Оно што актанцијални модел доноси анализи текста је посматрање повезаности структуре са друштвом и идеологијом која је адресант текста, који притом може и не мора бити лик. Теорије структурације текста одговарају на питање како драмски текст производи значење и баве се односом драмског текста са позоришном поставком и са друштвом у чијим оквирима настаје. У семиолошка истраживања позоришта спадају и студије Ива Осолсобјеа о остензији и другим начинима на које драма и позориште приказују свој материјал.

2. О жанру историјске драме и његовом односу према историји

Најједноставнија и најшира дефиниција историјске драме је да је то драма која приказује историјске догађаје или личности. Према М. Фрајнд је историјска драма она која:

> [...] узима причу о догађајима и личностима из прошлости, непосредно из историографије или већ интерпретирану и измењену у националним легендама и општијим митовима, па онда путем обраде, засноване на извесној националној, политичкој или друштвеној идеји, тој причи даје облик осмишљеног драмског заплета и тиме појединачно претаче у опште, историографско у историјско и поетско.

(Фрајнд 1996: 65)

[24] Гремасов актанцијални модел се надовезује на *Морфологију бајке* руског формалисте Владимира Пропа, која идентификује функције ликова у бајци. Актанцијални модел је разрађивање и проширење основне схеме примењене на прозу и драму избегавајући формализам и приближавајући се семантици (в. Ibersfeld : 47).

Из ове дефиниције видимо повезаност историјске драме са националним митом и друштвено-политичким околностима на значењском плану. Национална црта је за историјску драму од суштинске важности стога што она представља конститутивни (утемељивачки) мит једне нације у тренуцима када она као замишљена заједница доживљава неку трансформацију.[25]

На формалном плану Фрајнд истиче повезаност историјске драме са трагедијом и мелодрамом у појединим тренуцима развоја. Фрајнд у есеју *Историја у драми, драма у историји* дели историјску драму на ‚драму слављења' и ‚драму преиспитивања' (Фрајнд 1996: 16). Драма слављења или церемонијална драма настајала је у сврху пружања подршке одређеној у датом тренутку доминантној идеологији. Драму преиспитивања можемо поделити на ону која само преиспитује прошлост (деконструише мит) и ону која прошлост открива (ексхумира), тј. ону која је посвећена заборављеним историјским догађајима или личностима. Слично томе Долежел истиче да постоје само два начина приказа прошлости: ‚приказ чињеница' и ‚креирање мита'. Ова два термина представљају „[...] разлику између извештаја који теже ка тачној и незаинтересованој репрезентацији прошлог догађаја и оних који трансформишу прошли догађај у епизоду неког великог, светог, националног, културног или филозофског наратива." (Doležel 2010: 78–79). Историјска драма због своје двојне природе стоји негде између приказа чињеница и (де)конструисања мита. Стварање историјске драме подразумева јасан став аутора и изражену заинтересованост за тему која представља друштвени проблем:

> Та критика, иронија и потреба ревалоризације догађаја и ликова врло су очито производ пишчеве потребе да активно учествује у друштвеном животу средине у којој живи и да утиче на њено јавно мнење. Тај утицај уперен је на освешћивање и на потресање публике из равнодушности, учмалости, а нарочито иде против оног осећања самозадовољства у нацији, класи и појединцима које је тако издашно подржавала старија историјска драма.

(Фрајнд 1996: 35)

Фрајнд узима двадесети век као границу између старије и новије историјске драме: дела која су настајала до почетка двадесетог века спадају према њеној подели у драму слављења и она су „била апологетска у односу на националну прошлост и на владајућу политичку идеологију периода у коме је драмско дело настајало." (Фрајнд 1996: 34). Имајући у виду на пример историјске драме В. Шекспира које балансирају на граници између потврђивања и подривања доминантне идеологије, не слажемо се са једнозначним одређењем старије историјске драме као драме слављења, а такође морамо узети у обзир и Бихнера (Georg Büchner), пошто се он узима за првог модерног аутора историјске драме.

Прелазни периоди доносе процват ангажоване драмске и позоришне продукције и стваралаштва посвећеног историјским темама. У кризним периодима је друштву потребно потврђивање или превредновање националних митова, а „[...] тенденција драме да ‚тумачи' и ‚открива' [...] учинила је наведени жанр идеалним медијумом за разумевање политике" (Lindenberger 1975: 101). Историјска драма од својих почетака преиспитује миметизам и драмску традицију која јој је претходила – узмимо само Шекспирове историјске комаде и видећемо многобројне примере епизације драмског текста и драма-у-драми (метадрама) које анализирају суштину функционисања театра. За њу је такође карактеристична епизодичност (в. средњовековне панораме) и фрагментарност. С те тачке гледишта је „поетика распада или хаоса" о којој Сонди и Саразак пишу инхерентна одлика жанра историјске драме, која само бива наглашена. Оно што се мења је приступ и сврха фрагментаризације и то је оно што Брехт објашњава у својим теоријским списима.

[25] Тако је историјска драма везана за енглеску ренесансу или период рестаурације монархије, у немачкој драми је она део Шилеровог виђења позоришта као призивања нације у постојање, као формотворна стратегија у обликовању националног идентитета (в. Roach 1996: 74).

Историјска драма не произилази – или бар не у потпуности – из арисототеловско-класицистичког канона, јер је за њу практично немогуће да испоштује правило о три јединства (времена, простора и радње) и садржи епске наративне елементе несвојствене идеалу античке трагедије. С друге стране историјска драма може бити драма затворене форме и историјска драма пре 20. века већином то и јесте (ако изузмемо Шекспирове драме и Бихнеровог *Војцека* (*Woyzeck*, 1836) и *Дантонову смрт* (*Dantons Tod*, 1835)). Карактеристика драме затворене форме која се овде издваја као најзначајнија осликава се у „[...] признатим законима једне свеприсутне, хармоничне слике света, која се посредно изражава у свима својственом умереном, рефлексивном ставу драмских личности [...]“ (Kloc 1995: 52) Клоц идентификује својеврсну монолитност света драмског текста и стереотипичност у изражавању ликова. Вредносни систем који ликови заступају је онај доминантан, конфликт је заснован на поновном успостављању традиционалног поретка и премештен на унутрашњи план лика, где се он бори за победу у датом тренутку општеприхваћених моралних начела.

У циљу ближег објашњења специфичног односа историјске драме према историји, морамо прво објаснити карактеристике тог жанра. Жанр је оно што омогућава тексту и публици да склопе одређену врсту договора о рецепцији дела – читалац/гледалац идентификује одређене карактеристике жанра и на њиховом основу врши разумевање дела. Дело се ослања на сопствене претходнике, инкорпорира у себе већ постојеће елементе да би омогућило склапање конвенције док истовремено трансформише трагове прошлих контекста у којима су се познате одлике појављивале те представља својеврсну обраду.

Историјска драма је блиска трагедији, али њихово разликовање уме да буде веома комплексно, па Херберт Семјуел Линденбергер (Herbert Samuel Lindenberger) издваја повезаност жанра историјске драме са другим жанровима и подвлачи немогућност тачног успостављања границе између њих. Историјска драма може – и у великом броју случајева јесте – структуирана као трагедија, али у идејном и значењском погледу задржава своје специфичности: мање или више отворено заузимање става према приказаном проблему и ангажованост. У формалном погледу историјску драму од трагедије раздваја рад са временом и простором и број ликова (масовност). Рад са временом у историјској драми је специфичан због тога што она приказује велике временске распоне. У дугим временским интервалима тешко може постојати и јединство простора па тако остаје само јединство радње (кохеренција), и то не у свакој историјској драми, већ у онима које се угледају на Брехтову идеју да је фабула душа драме. Кохеренција радње и карактера код Брехта пак почива на приказивању контрадикција, парадокса, супротности. Брехтов *Мали органон за театар* излаже промену циљева у односу на класичну трагедију: трагедија изазива катарзу, прочишћење путем (или од) страха и саосећања, историјска драма жели да иновира уметничку и – пре свега – друштвену праксу.

За развој историјске драме као и науке о драми је важно поимање историје које се временом мењало. Бенет (Michael Bennett) тако наводи да је историја од Француске револуције (где Бенет смешта почетак модерне драме) до краја Другог светског рата схватана као *telos* и оријентисана је на будућност, од краја Другог светског рата се види оријентисаност на садашњост коју прогања прошлост (пре свега у презентизму као начину посматрања књижевности) (Bennett 2013: 16) Драма јесте увек била у дијалогу са прошлошћу (како сопственом, тако и прошлошћу човечанства), али у 20. веку је могуће приметити брисање границе између живота и смрти које имплицира другачије схватање времена и простора које значајно утиче на драму – а посебно на историјску драму и драму која за свој предмет има сећање. У структуралном погледу се брисање граница огледа у подели на примарну и секундарну драму: примарна драма је она о којој се приповеда; у секундарној драми ликови размишљају о проживљеној драми присутној само посредно кроз нарацију. Потреба за анализирањем примарне драме је често наглашена тако што се за простор одигравања секундарне драме узима лимб или неко од места сећања попут музеја или самог позоришта. Други вид секундаризације драме дешава се кроз причу о злочину и истрази: „Јединство времена неповратно је уништено, будући да је драма-предмет – проживљена драма – пребачена

у прећашње време на које се накалемљује метадрама. Било да се проживљена драма истражује или да се бар на њу враћа, потребно је временско одстојање [...] Временска димензија уплиће се снажно, структурално и тематски, и успоставља велику дистанцу у драматургији *повратка*“ (Sarazak 2015: 28) Судска драма, која је махом, али не нужно – документарна, настаје на основу поступка истраге злочина и на основу легислативне реторике.

Маргинализовање сећања праћено невољним продирањем потиснутог као колективно несвесног садржаја појављује се као кључни проблем краја 20. века. Удаљеност, недоступност сећања трансформише и историјску драму и размишљање о њој. Непостојање директне везе између традиционалне драме и садржаја колективног несвесног је оно што разликује савремену историјску драму и од старије историјске драме, а пре свега од традиционалне трагедије. Ако и задржава апсолутни крај трагедије, онда је то зато што тежња за катастрофом, коначним разрешењем (једнако у структури драме као и у структури трауматичног сећања) почива на традицији западног позоришта (и мишљења), али историјска драма увек мора бити свесна онога што долази пре и предвиђа оно што наступа после краја комада. Треба пак запамтити да се радња историјске драме већ одиграла у прошлости и реципијенту је често мање или више позната. Катастрофа је смештена у прошли оквир, тј. примарну драму, те је оно чему реципијент сведочи доказ да катастрофа не значи и разрешење – посебно ако се ради о трауми: „Траума је психолошка рана која не зараста. Зато она не може да се заборави: ужас се сваког часа може поново јавити у сликама које не подлежу контроли, он садашњицу сваког часа може преплавити прошлошћу“ (Asman 2018: 194)

Историјска драма стоји на пола пута између историје и фикције па Линденбергер указује на испреплетеност историје и драме скрећући пажњу на саму синтагму у којој: „прва реч одређује фиктивност друге, а друга преиспитује реалност прве.“ (Lindenberger 1975: X) У споју историје и драме оне једна другу преиспитују, али и објашњавају. Између осталог, историјска тема може бити искоришћена у објашњавању садашњих прилика иако на први поглед не мора тако деловати.

Линденбергер издваја неколико типова историјске драме кроз историју и повезује их са средњовековним жанровима мистерије, моралитета, миракула и пасије. То су драма о завери, о тиранину и мученику, драме базиране на легенди о Христу; церемонијална драма и панорама. Церемонијална драма у средњем веку слави Бога, а касније се трансформише у облик драме слављења нације (Lindenberger 1975: 40, 84). Средњовековне панораме врло су блиске савременом начину грађења текста јер „[...] су често грађене од великог броја надовезујућих се кратких сцена, од којих свака скицира један детаљ унутар панораме и од којих се сви заједно сабирају до онога што делује као огромна и застрашујућа визија живота.“ (Lindenberger 1975: 90) Наведени поджанрови историјске драме вуку корене из средњовековне драме, а од ренесансе можемо пратити преобликовање изворно религиозне тематике у секуларну и затим распад поджанрова.

Фрагментаризацију и распад појма мученишта пратимо са развојем антијунака код Бихнера, где распад свакако не значи уништење већ уписивање нових вредности у мученишство. Ту се пре свега мисли на мученишство Војцека чији је главни циљ приказ друштвене или метафизичке опресије и приказ пола жртве уместо класичног трагичног јунака који сноси последице за своју трагичку грешку (в. Lindenberger 1975: 53). Ако у старијој историјској драми о мученику није било могуће не истаћи херојска својства оног који пати, у савременој је херој само обичан човек, припадник неког друштвеног слоја. Прелаз са јунака на антијунака такође значи да је савремени драмски субјекат веома мало или нимало свестан сопственог учешћа у својој трагичној судбини (в. Lindenberger 1975: 53). Брехт (па самим тим и савремена историјска драма) ренесансној и Бихнеровој драми дугују фрагментарну композицију налик на хронику и недостатак строгог каузалног следа догађаја која постоји у аристотеловском или добро написаном комаду.

Брехт се такође угледа на Шекспира приликом рада са епским позориштем и истрајава на утицају на публику сматрајући да уметност побољшава квалитет живота појединца и друштва. Он за свој ефекат зачудности наводи да постоји и у старијим позориштима: „Антички и средњовековни театар чинио је своје ликове зачуднима помоћу људских и животињских маски, азијски употребљава још данас музичке и пантомимске В-ефекте“ (Breht 2018: 235) Тај ефекат јесте у вези и са старијим (или незападним) и са шекспировским позориштем јер је његова сврха рушење илузије што је процес који „[...] охрабрује гледаоце да размишљају о процесу уметничке и културне креације, пошто прво често открива начине рада другог.“ (Freeman Loftis 2013: 49) Брехт то постиже тако што удваја драмски карактер одбацивањем поистовећивања глумца са улогом, где се личност глумца и лика једна у другој огледају и рефлектујући одраз другог креирају непрекидан низ који доприноси интерпретацији реалности и проналажењу њених нових вредности.

Циљ рушења илузије и код Шекспира, а посебно код Брехта и стваралаца после њега је успостављање односа са публиком и креирање односа публике према тексту: „Осим ако је подсећена, овом или оном техником, да је оно чему сведочи илузорно, од овдашње публике би се тешко заправо могло очекивати да покаже много интересовања за карактере радње.“ (Lindenberger 1975: 18) Због тога Брехтове продукције упркос његовој жељи повећавају интересовање публике за лик и изазивају поистовећивање са њим упркос томе што ефекат отуђења треба да спречи идентификацију. Стајан наводи да оне иронизирају и производе амбиваленцију у публици и тако ревитализују драму (Styan 1988: 153).

Кључ за разумевање Брехтовог односа према историји је начин на који ефекат отуђења јасно раздваја драмску причу на темпоралне слојеве. Ако глумац игра улогу без потпуног уживљавања, онда је он истовремено он сам, приватно лице, и драмски карактер. Он увек зна више о карактеру од самог карактера и о времену из ког карактер потиче, испуњен је значењима дискурса свог времена, времена карактера и историјским наративом и на тај начин се врши разликовање различитих историјских хоризоната и њихово стапање. Брехтов гестус је истовремено исписан мрежом друштвених понашања у садашњости и одређеном историјском тренутку. Карактер је код Брехта кохерентан, али кохеренција значи приказивање супротности које се стапају у процесу формирања идентитета. И дидактичност је у првом реду усмерена на историзацију личности:

> Сврха В-ефекта је да учини зачудним друштвени гестус који је основа свих збивања. Под друштвеним гестусом се подразумева мимички и гестички израз друштвених односа у којима се налазе људи одређене епохе. Да би постигао овај ефекат потуђења, глумац не би требало да се поистовети са ликом који тумачи, већ би требало да га представља као неку врсту ‚цитата', чинећи га зачудним [...]

(Jovićević 2006: 78)

Гестус притом може бити и радња и лик: „као радња приказује лик који дела у оквиру друштвене праксе, као лик је то скуп црта које припадају одређеном појединцу“ (Pavis 2004: 175), али може бити изражен и музичким апаратом (посебно у сонговима). Основ брехтовског позоришта је притом социјални експеримент који има за циљ да открије основне законитости друштвене стварности и тиме ставља у центар свог интересовања управо преиспитивање. Ликови више нису изузетни појединци, припадници виших друштвених слојева, већ носиоци анализираних гестуса, што је важно и приликом писања текста.[26] Гестус је у текст уписан при грађењу лика као историзујући квалитет, јер инкорпорира говоре више епоха (историјских

[26] Мејерхољдова биомеханика и социомеханика као техника глуме која кроз гестове, мимику, ритам и начин говора открива друштвени положај драмског карактера у великој мери подсећа на Брехтову употребу гестуса као средства означавања друштвеног положаја и односа. Поставке из Мејерхољдове конструктивистичке фазе чине текст зачудним једнако као и Брехтов ефекат отуђења јер се делови дијалога и монолога иронизирају деловима сценографије или акробацијама глумаца.

перспектива) и различитих класа и тако представља студију одређених друштвених појава. Гестус омогућава и уписивање својеврсног над-лика који није драмски актер, али утиче на ликове и он може бити идеологија, патријархат, доминантни дискурс и сл.

Брехт је жељени доживљај у позоришту поистовећивао и са искуством спортске утакмице. Доживљајност и догађајност спортског догађаја је пак везана за перформанс и сматрање да он има своју специфичну драматургију. Брехт се бави побуђивањем страсти да би се потакло размишљање, а не једноставни занос ма колико он био драматичан, мада он доприноси креирању осећаја заједништва који може бити мотор друштвених промена. Брехт пак одбацује ритуалну функцију позоришта сматрајући да је сврха позоришта изазивање задовољства и да је то једино што је остало из везе драме са ритуалом. У томе се Брехтово позориште радикално разликује од постмодернистичких теорија перформанса који се посматра као неухватљив и незабележив догађај и истиче своју ритуалну функцију. Перформанс претендује на другачију врсту истинитости (тј. реалности и реалистичности) која је базирана на суочавању гледаоца са емоционалним, невидљивим светом до кога се, према уверењу теорије перформанса, долази само кроз ритуал.

2.1 Историјска драма у ужем смислу

Историјску драму од других жанрова раздваја природа ликова који у текстовима као драмски карактери имају различите формалне особине, па историјску драму разликујемо у односу на степен фикционалности ликова.

Под историјском драмом у ужем смислу подразумевамо драму у којој су ликови стварне историјске личности све време имајући у виду да су ликови само потенцијални двојници стварних личности у могућем свету – историјском или фикционалном: „Личности историјских светова (као и њихови догађаји, сценерија итд.) носе документоване одлике. Њихове физичке и менталне особине, њихово темпорално и спацијално лоцирање, њихова дела и комуникације нису конструисана слободном имагинацијом већ реконструисана на основу доступних доказа.“ (Doležel 2010: 37) Према Долежелу су историјски ликови у тренутку уласка било у историјски, било у фикционални наратив само становници једног могућег света. Документарни материјал о њима је разноврстан, али свакако не може обухватити све карактеристике неке историјске личности па драмски карактер мора бити само један део аспеката реалне личности. Као што је већ наведено, иста правила важе и за историографски и за драмски текст, а према Долежеловом ставу критеријум истинитости уопште не важи у могућем свету, може постојати само веродостојност у верности документованим чињеницама.

У савременој драми је доминантна супротна тенденција у односу на ону коју описује Долежел, тј. текст се гради на принципу сукобљавања више аспеката. У историјској драми у ужем смислу аутор се истовремено води принципом верности чињеницама и постизању драмске ефективности; поједина факта се у ту сврху прилагођавају драмским захтевима уместо критеријуму веродостојности. Тенденција савременог драмског текста је да кроз документарни материјал убаци алтернативне и маргинализоване углове гледања и усмена сведочанства, сећања, као отпор званичном историографском наративу и труди се да проблем сагледа у целости.

Први текст који спада у ову категорију је *Бој на Косову* Љ. Симовића (1989, 2002), затим *„... нека буде царство Твоје...“* (1996) К. Хорака, *др Густав Хусак – затвореник председника, председник затвореника* (2005) В. Климачека, *Вила Сашино* (2004) Г. Марковића и *Масарик/Штефањик* (2018) П. Павлаца. Критеријум за овакву класификацију је двострук: да су ликови стварне историјске личности и да текст поштује своје изворе без велике дозе ауторске инвенције. Највећа мера ауторске интервенције приметна је у драми *др Густав Хусак – затвореник председника, председник затвореника*, али она је овде строго формалне природе, јер почива на раздвајању протагонисте на три лика. *Тисо* лежи на граници између историјске и документарне драме и по неком блажем критеријуму би био уврштен међу документарне драме, али овде смо се определили за строжију класификацију због онеобичавања текста увођењем

хора и смештања радње у сугестиван простор који омогућава мешање временских линија. Сви одабрани текстови обрађују теме и мотиве који се на више места понављају у културном дискурсу, те се јављају као проблематичне и недокучиве.

2.2 Историјска фикција

Концепт фикционалне историјске драме је дубоко проблематичан из више разлога: књижевна (и позоришна и филмска) обрада неког историјског догађаја и личности ради са мање или више доказаним претпоставкама и смешта их у нужно фикционални оквир са утканим ставом аутора и времена којем припада. Линдербергер термином „неисторијска историјска драма“ (Lindenberger 1975: 25) или фикционална драма, у недостатку бољег, означава драме које не обрађују историјску тему *per se*, али износе став о историјској стварности. Дајемо пак предност термину историјска фикција по узору на енглеску одредницу за филмове на историјске теме – historical fiction – због тога што овај термин истовремено зближава и удаљава историју и уметничко дело и тиме изражава већину зачкољица при жанровској класификацији уметничких дела на историјске теме.

М. Фрајнд уводи неколико критеријума за сврставање текста у жанр историјске драме, а један од важнијих је тенденциозност аутора текста у време његовог настанка и извођења. Ако драма не резонира код своје публике након тог времена, значи да се она као друштво удаљила од проблема приказаног у драми. Историјска драма је заинтересована за политичку историју и занима је: [...] анализа проблема владања, сукобљавања око власти, ратовања или пропагирања одређених политичких теза у некој даљој или ближој историјској епохи, актуална и за време у коме се нека драма пише или изводи.“ (Frajnd 1989: 17) Своју тему може обрађивати путем ликова који су постојали у стварности – као историјска драма у ужем смислу – или путем ликова који су фикционални, али су могући еквиваленти људи неког историјског периода. Она обрађује опште, надиндивидуалне проблеме који се радије тичу политичке него друштвене историје.

У литератури се као термин среће и псеудоисторијска драма (код Б. Брђанина 2007: 146, 147) који такође адекватно осликава померање у односу на историјску драму ужем смислу која у највећој могућој мери остаје верна документованим чињеницама, док историјска фикција догађаје може модификовати у складу са намером аутора.

Због смештања историјских личности у фикционални оквир – иако је у многима ово само последица формалне секундаризације драмске радње и не умањује меру коришћења документарног материјала – овде сврставамо драме: *Мојмир II или Сумрак кнежевине* (2015) В. Климачека, *Је ли било кнежеве вечере?* (1989) В. Огњеновић, *Змајеубице* М. Марковић (2014), *Мали ми је овај гроб* (2014) Б. Србљановић, *Чиније сребрне, посуде одличне* (1997) Ј. Јурањове, *Госпођа Ајнштајн* С. Гњидић (2020) и *Ајнштајнова жена* (2017) П. Павлаца и *Милева Марић* колектива ауторки (Богавац, Димитријевић, Клепица, Божиновић, Грумић 2022). *Холокауст* (2012) В. Климачека, *Устанак* колектива аутора (2014), *Турнеја* (1996) Г. Марковића, *Доктор Магбет* (2014) Р. Олекшака и В. Шулцове, *Шине или Бог нас погледао* (2002) М. Марковић, *Кратки спојеви* (2008) В. Фекете такође припадају групи фикционалних драма због тога што користе фикционалне ликове да би говорили о одређеном моменту у стварности. Разлог зашто се већи број аутора одлучује да о неком историјском тренутку говори кроз измишљене ликове или путем измишљене радње повезане са одређеним документованим догађајима, вероватно лежи у томе што овакав начин рада пружа већу уметничку слободу. У неки случајевима је разлог недовољна историјска дистанца, али и недостатак докумената или непостојање јединственог става историјске науке. Поджанрови који се овде јављају су драма сећања, легислативна (судска) драма, драма о трауми, савремена трагедија и они се у различитим текстовима или чак деловима текстова смењују и преклапају, јер је савремени драмски текст све осим чисте форме. Ступањ фикционализације је у различитим драмама другачији и то ће се показати током анализе. Специфичан облик фикционалне обраде срећемо у драматизацији личних сећања В. Климачека у драми *Водка и хром* (2018). Неке од ових драма су блиске

документарној фикцији, јер се користе искључиво архивском грађом уоквиреном фикцијом попут драма о Милеви Марић Ајнштајн, што указује на напетост између документарног и фиктивног материјала, која се у пуној мери изражава у документарној драми.

2.3 Документарна историјска драма

Ервин Пискатор се генерално (макар у западној театрологији) сматра оцем документарног театра због коришћења новинског материјала, фотографија и филмских исечака у постављању драма које су коментар и дискусија о друштвеној стварности. Вести и снимци преузимају на себе улогу хора и коментатора догађања на сцени. Основ епизације о којој Пискатор говори су екрани постављени један насупрот другом са обе стране позорнице на којима су пројектоване фотографије и кратки описи сцене која ће се одиграти, а сама сцена наликује Мејерхољдовој конструктивистичкој позорници (са лифтовима, платформама и сл.), а у функцији увлачења публике дубље у представу. Епско позориште како га дефинише Пискатор стоји у опозицији са реалистичким и добро написаним комадом, али садржи Аристотелову фабулу (без јединства времена и простора).

Атилио Фаворини у уводу у избор документарних драма *Voicings: Ten Plays for Documentary Theater* (1995) пак корене документарне драме тражи у антици, у Есхиловим *Персијанцима* сматрајући да је Есхил користио и лично искуство у рату, као и разговоре са персијским војницима. Аутор даље прати документарност у средњовековним мистеријама које се у ренесанси мењају у драме-хронике свакодневних догађаја, углавном злочина, где су чињенице прилагођене захтевима драмске форме. Фаворини доводи у везу и Шекспира као документаристу династије Тјудор и Шилера који у својим историјским драмама са елементима документарности разматра моћ и моралну улогу позоришта. Ипак, стварно формирање жанра Фаворини датира након Првог светског рата у раду Е. Пискатора наводећи *Упркос свему* (*Trotz Alledem*, 1925) као први документарни текст – састављен искључиво од архивског материјала приказаног на сцени и на екранима. Пискаторови текстови су грађени тако да ангажују гледаоца и да представе алтернативу званичним медијима. Фаворини на основу Пискаторовог рада дефинише документарне драме као:

> [...] *драме које карактерише централно или искључиво ослањање на стваран пре него на имагинарни догађај, на дијалог, песму, и/или визуални материјал (фотографије, филмови, сликовни документи) ‚пронађен' у историјском архиву или сакупљен од стране драмског писца/истраживача, и одлучност да постави индивидуално понашање у артикулисани политички/социјални контекст.*

(Favorini 1995: XX – курзив оригиналан)

Даље Фаворини разликује историјску драму од документарне наводећи да прва уклапа приказано понашање у стабилни друштвени систем, демонстрира ауторитет аутора, индивидуална је и метафорична, доминанта је карактер (као метафора), приказује театрализовану историју; док потоња демистификује компликовану ситиацију, аутентична је, колективна, приказује метонимични догађај и историзује позориште (Favorini 1995: XX). Према томе је у погледу на стварност документарна драма слична оним историјским драмама које су виделе свет као позориште (елизабетинска драма, позориште шпанског Златног века или теорија Николаја Јеврејинова са почетка 20. века), проналази драмске и театралне моменте у историји, врши драматизацију свакодневнице, али и историзује позориште у брехтовском смислу. Због тога је приказани догађај метонимија (или синегдоха) појава везаних за актуелну стварност текста и ту стварност објашњава. И старија историјска драма проналази тренутке у стварности који су погодни за драматизацију и користи историјске догађаје као поуку за

садашњост, Фаворини аутора старије историјске драме посматра као логоцентрични субјекат[27] док документарна драма подржава вишегласје.

Павис у *Позоришном речнику* наглашава да је коришћење историографског материјала за драму одвајкада уобичајено, али документарни театар почиње да се развија тек педесетих година двадесетог века као наследник историјске драме која представља неку тезу или агитацију (Pavis 2004: 126; за агитационо позориште в. Pavis 2004: 27–28). Павис дакле сматра Пискаторово и Мејерхољдово агитационим позориштем и њихове текстове сврстава у жанр агит-пропа, а документарну драму види као наследницу историјске драме. Структура документарне драме је фрагментарна због монтаже цитата који се у тексту сучељавају у сврху производње значења. Х. С. Линденбергер истиче да документарна драма претендује на непосредовано приказивање реалности, што јој цитирање архивске грађе омогућава. Исто тако сматра да су документарне драме прилично удаљене од оних традиционалних говорећи да чак и Брехтова драма изгледа превише књижевно у односу на документарну драму која долази после њега. Документарна драма не имитира реалност иако претендује на реалистичност и изазивање шока код публике (в. Lindenberger 1975: 20–22), већ реалност изводи.

Упркос Пависовим и Линдербергеровим тврдњама о настанку документарне драме половином 20. века, следимо Фаворинија сматрајући да почеци документарне драме падају у двадесете године кад Пискатор и Мејерхољд почињу да инкорпорирају дневне вести, видео записе и сл. у своје представе. Пискатор спроводи епизацију драме тако што проширује и објашњава радњу, њену позадину, узроке и последице и његова радња се протеже ван драмских оквира. Политичка ревија је конструисана разбијањем и дељењем структуре на више сцена да би се избегла психологизација која значи удаљавање од публике[28] и отупљује чула публике, те спречава њену активност: „Ревија је пружала шансу за директну акцију у позоришту.“ (Piscator 1963: 93). Под директном акцијом Пискатор подразумева и директно политичко делање, а такође упозорава да су његово позориште и совјетска сцена истовремено користиле иста техничка средства са истим циљем, али они као стваралоци нису били упућени једни на друге. За Пискатора документарност политичке ревије значи директно суочавање са реалношћу онаквом каква она јесте:

> По први пут смо били конфронтирани са апсолутном реалношћу коју смо познавали из искуства. И она је имала тачно исте моменте напетости и драмске климаксе као књижевна драма, и исти јак емоционални утицај. Под условом, наравно, да је то била јавна реалност (‚политичка’ у оригиналном смислу ‚бивања од општег интереса’).

(Piscator 1963: 96)

Настављач Пискаторове традиције је концепт *Живих новина* (*Живая газета, Living newspaper*) развијен у Русији[29] и потом Америци тридесетих година под вођством Хели Фленаган Дејвис (Hallie Flanagan Davis). Као што и сам назив говори, позориште је представљало свакодневне догађаје и спроводило истраживање налик на оно новинарско (анкете, интервјуи) користећи најразноврснија средства приказивања: од импровизације преко *commedie dell’arte* до епског позоришта. Обнову и процват пак доживљава шездесетих година, пре свега у Немачкој, где је на челу опет Пискатор, као и Петер Вајс (Peter Weiss) који се

---

[27] Тај субјекат је према Барту ауторитет само у смислу познавања дискурса и околности (ту постаје сличнији истраживачком новинару или историчару), али је у постструктуралистичком схватању дисперзиван јер је и сам креиран дискурсом. Аутор према Стивену Гринблату нема (и никада није имао) могућност самосталног мишљења јер је оно формирано доминантним дискурсом који он критикује и подрива чинећи свој положај у дискурсу амбивалентним и то важи и за старију и за савремену књижевност.

[28] За Пискатора, Мејерхољда, Брехта и др. је публика била кључан фактор приликом размишљања о драмском тексту. Питање рецепције текста је оно што је формирало комплетну теорију епског, агитационог, дијалектичког позоришта, јер она увек рачунају на гледаоца и ефекте приказаног материјала на њега. Сви наведени редитељи су опоненти натуралистичког и реалистичког начина обраде материјала што изискује одбацивање реалистичког идеала индивидуалности.

[29] Живе новине у руској традицији путујућих позоришних трупа постоје од револуције 1917.

издваја као један од утемељивача и најзначајнијих представника жанра. Вајс је такође саставио трактат о документарном позоришту у четрнаест тачака *Notizen zum dokumentarischen Theater* (1968) (на енглеском објављен као *Notes on Documentary Theater*, 1985. године):

> Документарно позориште ради са аутентичним материјалом. Интегрални је део јавног живота. Посвећено је проналажењу истине и може најбоље бити схваћено као реакција на тренутну ситуацију коју жели да објасни изношењем чињеница и одговора на те чињенице с додатком разлога за такве одговоре. Од фрагмената стварности покушава да креира ситуације које су узорак са ликовима који су репрезентативни типови. Њихове радње су смештене у историјски контекст. Чак и кад су приказани током делања, открива се позадина која је довела до тих радњи и пажња се скреће на последице које постоје и данас. Документарно позориште је пристрасно. Жели да изазове промену.

(Nussbaum 1981: 239)

Документарно позориште у различитим поставкама имитира потрагу за истином о неком догађају која се одиграва у судници, а П. Вајс као један од најзначајнијих аутора документарних комада тог времена наводи да је „[д]окументарно позориште засновано на тиму који може да обави научно истраживање“ (Nussbaum 1981: 239), а основа документарне драме су „[...] аутентични, чињенични материјал – писма, статистике, говори и новински извештаји у штампи и на филму[...]“ (Styan 1988: 182). За Вајса је драма форма протеста у којем аутор „[...] задржава садржај, али прерађује форму. Он жели оно што је универзално важеће, ипак не као да је драма спонтани догађај, већ као да је слика дела реалности [...]“ (Styan 1988: 182). Најзначајнији Вајсов комад је *Истрага* (*Die Ermittlung*, 1965) коју аутор компилира од делова записа франкфуртског суђења нацистима. Та драма представља прво суочавање немачке и шире публике са проблемом Холокауста и спада у судске драме[30].

Иако је већина драма у нашем избору базирана на документарном материјалу, због повезаности са актуелним тренутком извођења и конкретним извођачима као документарне драме издвајамо: *Бајпас Србија* (2017) и *Невидљиви споменици* (2015) М. Богавац, *О Срђану: Које националности је истина?* (2020) Д. Стојанов, *Тисо* (2004) Р. Балека, *М.Х.Л.* (2009) С. Даубнерове и *#дубчек: о човеку и времену* (2018) В. Климачека. Драме попут *Тиса* и *М.Х.Л.* балансирају између документарне и историјске драме у ужем смислу због високе мере стилизације архивског материјала и осликавају проблем јасног разграничавања ових жанрова.

3. Разликовање историјске и документарне драме

> *[Documentary theater] takes a stand against a dramatic art that clings to the concept of a hopeless and absurd world.*
>
> *Documentary theater opts for an alternative position, claiming that reality, even though it is made to be impenetrable, can be explained in all its complexity.*
>
> Peter Weiss

Иако и историјска и документарна драма користе архивски материјал и могу се бавити и историјским и актуелним питањима, између та два појма постоји значајна разлика. У новијим театролошким истраживањима ова се два термина изједначавају тако што „историјска“ уступа пред оним „документарна“. П. Павис у свом *Позоришном речнику* наводи да је документарно позориште оно „[...] које као сопствени текст користи само документа и аутентичне изворе, одабране и ‚измонтиране’ у складу са социјално-политичком тезом драмског писца [...] документарно позориште је наследник историјске драме.“ (Pavis 2004: 126) Сматрамо пак да се

[30] Друга најзначајнија Вајсова драма је *Марат/Сад* (*Marat/Sade*, 1963/65) коју пак не бисмо могли сврстати у документарну због временске дистанце у односу на приказани догађај (Француска револуција) и због ослањања на предложак Маркиза де Сада. *Марат/Сад* се према нашој подели најбоље уклапа у историјску драму у ужем смислу.

текстови писани у духу документарне драме у тој мери разликују од историјске драме да не бисмо могли говорити о пукој застарелости термина „историјска“ и да оба термина треба да буду заступљена истовремено.

Историјска драма приказује известан континуитет између прошле и садашње ситуације и труди се да прилагоди перспективу гледаоца проналажењу заједничких елемената између приказане прошлости и властите садашњости. Док историјска драма тражи театралне тренутке у историји, документарна драма налази преломне тачке и пукотине у прошлом или садашњем друштву, деконструише их и изазива дискусију о друштвеним проблемима. Петер Вајс наглашава да су доминантне карактеристике документарне драме верност изворима и критиковање појава попут заташкавања, фалсификовања стварности и лажи:

> Зашто је историјска личност, период или епоха избрисана из наше свести? Чија позиција је ојачана елиминацијом историјских чињеница? Ко профитира од намерног изобличавања снажних и значајних догађаја? Који друштвени слојеви су заинтересовани за скривање прошлости? Како су ова фалсификовања изражена? Како су примљена?

(Weiss 1985: 295)

У случају да се документарна драма бави проучавањем историјских догађаја, акценат је стављен на последице прошлих догађаја по актере у садашњости и управо те последице су оно што драмски текст преиспитује. Актери текста притом нису фиктивни ликови, већ реални учесници и аутори делова текста. Они се не идентификују са драмским ликом или типом који представљају, већ са ставом који у процесу (про)извођења текста граде и заузимају. Ту се индивидуа у пуном светлу приказује као нестабилна, променљива категорија, карактер „у изградњи“.

Циљ извођења документарне драме је да успостави осећај заједништва са својом публиком и позове је на деловање. У том смислу је веома значајан ефекат шока који документарна драма има да изазове код своје публике. Претензија на веродостојан приказ стварности јесте у документарној драми изазивач шока – публика је уверена да се суочава са нечим што се стварно десило, а не са фикцијом, те је садржај организован тако да то изненађење прочитаним/виђеним вишеструко појача. Циљ документарног позоришта пак није да имитира стварност на начин реалистичке драме, упркос труду да приказано буде што ближе оном како су догађаји изгледали у стварности. Гледаоци су у потпуности свесни да се налазе у позоришту – на то их аутори често и подсећају избегавањем миметичке илузије, и уместо тога апелују на њихова осећања. Линдербергер сматра да је експлозивност једна од главних карактеристика документарне драме и да шок публику чини подложнијом утицају идеје (и идеологије) коју аутор/и желе да представе и пренесу публици: „Публика која зна да се стварне историјске личности представљају на сцени вољна је не само да поклони висок степен поверења догађајима које види, већ дозвољава себи да са релативном лакоћом буде наговорена ауторовом убедљивошћу“ (Lindenberger 1975: 22). Документарне драме обрађују теме из недавне прошлости, јер је сећање публике на њих боље, публика је „рањивија“ приликом суочавања са оним што је део њене актуалне стварности, те је емотивни учинак знатно већи.[31]

Разлика између документарне и историјске драме лежи у томе што се прва бави актуелним друштвеним проблемима док их друга обрађује кроз призму историје. Документарна драма користи сведочанства и архивски материјал као свој примарни извор – са или без прераде – па тако полаже право на аутентичност. Композиција се своди на уређивање материјала сматрајући да испричане и забележене приче саме по себи имају драмску структуру у истој мери као „вештачки“ изграђена фабула. Историјска драма обликује исти материјал да би га преобликовала у мање или више кохерентан драмски наратив. Док је време историјске драме у брисању границе између садашњости и прошлости увек, време документарне драме је строго

[31] Овде као примере узимамо документарне драме које су посвећене Другом светском рату – теми која је делимично историјска, али још увек постоји у сећању неких појединаца.

садашње – она приказује актуелну и историјску стварност која утиче на данашњицу публици које се то тиче јер је део те стварности. Прерада догађаја се превасходно односи на верзију приказану у медијима. Истоијска драма пак настоји да креира парадигматску верзију историјске стварности или открије њене нове аспекте.

Друга разлика се испољава у обради догађаја који не могу бити сврстани у историјске због недостатка дистанце. Драма која тематизује дневне политичке догађаје је ангажована и политичка и може, а она може и не мора бити документарна. Документарна драма је у свом развоју повезана са политичком драмом пискаторовског и мејерхољдовског типа због тога што обојица редитеља обилато користе документарни материјал, али и са такозваним вербатим и судским драмама (*tribunal plays*).

Проблем документарне драме је што је самим постављањем на сцену материјал стављен у фикционални оквир. Као и у документарном филму, сам избор материјала, кадрирање и монтажа јесу стављање у гледиште, али фрагментација изабраног материјала пак може допринети објективности приказаног садржаја. Постоји више начина рада са материјалом који различити ствараоци користе, а у складу са својим ставом о етичком начину поступања са сведочанствима. Питање третмана исказа реалних субјеката јавља се као најзначајнији проблем документарне драме јер се на том месту поставља питање да ли их је могуће и дозвољено на било који начин мењати.[32]

Камен темељац документарне драме краја 20. и почетка 21. века је усмено сведочанство учесника или сведока неког догађаја. Савремена документарна драма може бити раздвојена на два поджанра: судску драму, која приказује процес истраге, и вербатим. Обе форме представљају врсту политичког активизма у отварању простора за дискусију о актуелним друштвеним проблемима. Њихов колективни карактер објашњава то што су продукт друштва у ком настају.

3.1 Документарна форма вербатима

Како смо већ навели, Фаворини сматра да темељи античког позоришта такође почивају на политичности и он у свом уводу у избор документарних драма (који почиње Пискатором) наводи да је оно што повезује документарну драму са старијим драмским текстовима коришћење пре свега усменог материјала и структуирање тог материјала тако да подсећа на усмену епску књижевност (Favorini 1995: XII–XIII). Иако постоје аутори (укључујући ту и Линденбергера) који не праве велику разлику између историјске и документарне драме и дозвољавају уклапање аутентичног архивског материјала у фикционални свет текста, документарна форма *вербатима* претендује на смештање материјала у оквир који би био најверодостојнији. Вербатим изворно значи тачан препис, реч за реч, те и сам термин указује на усмени материјал који се користи у драмском тексту. У савремено доба је вербатим алтернатива званичним медијима која ради на разоткривању спиновања и давању гласа маргинализованим друштвеним групама, а базира се на скептицизму аутора и публике према медијском дискурсу.

---

[32] Документарној драми се најчешће замера субјективност у обради теме, јер она увек мора бити прилагођена захтевима сценског приказивања. То је оно што је временом све више замерано Петеру Вајсу, једном од најзначајнијих аутора и утемељивача жанра документарне драме. Вајс пак наводи да документарно позориште: „[...] мора трансформисати свој сиров материјал у уметност. То чини активношћу критичке селекције и начином на који ради са детаљима језика, ритма, јукстапозиције, флешбекова. Ове технике су неопходне да би се реалност показала у многоструким слојевима од којих се састоји.“ (Nussbaum 1981: 239) Сличне тврдње износи и Ролф Хохут, аутор контроверзних комада о Другом светском рату попут *Намесника* (*Der Stellverter. Ein christliches Trauerspiel*, 1963) и *Војника* (*Soldaten, Nekrolog auf Genf*, 1967), у интервјуу са Мартином Еслином: „Чиста документација никад не може бити више од гомиле докумената. Нешто се мора додати да би се направио комад.“ (Esslin 1971: 131) Пионири документарне драме попут Вајса и Хохута су дозвољавали више уметничке слободе да би се у пуном светлу открила тенденција аутора и послање комада.

Да бисмо објаснили процес настанка текста, наводимо дужи цитат из увода зборника текстова посвећених савременом документарном театру:[33]

> Речи реалних људи су снимљене или преписане од стране драмског аутора током интервјуа или истраживачког процеса, или су присвојене из постојећих докумената као што су транскрипти званичне истраге. Они су онда уређени, организовани и реконтекстуализовани да би формирали драмску презентацију у којој глумци узимају карактере реалних индивидуа чије се речи користе.
> У овом смислу, вербатим није форма, то је техника; то је средство пре него циљ. Из овог разлога, *вербатим позориште* може бити употребљено да опише драме које су понекад толико различите да може изгледати да је термин од мале вредности.

(Hammond, Steward 2008: 9 – оригиналан курзив)

Рад на документарном тексту јесте сличан журнализму, али се од њега разликује по томе што уметнички процес обраде материјала дозвољава преобликовање, а понекад чак и дописивање реплика према ономе што аутор сматра да су интервјуисани хтели да кажу. Техника вербатима је базирана на склапању договора о искрености са публиком. Иако је вербатим драма пристрасна, као и уопштено сваки текст, тежња да се публика убеди у неку идеју бива умањена тежњом да се материјал представи што верније. Овај материјал мора бити организован тако да гради неку врсту фабуле и напетост, а савремени британски аутор Робин Соунс сматра да мора градити драмски конфликт: „Ликови морају бити приказани на путу да открију нешто, чак иако се овај пут догађа док ликови седе у столицама и причају.“ (Hammond, Steward 2008: 26)

Ролф Хохут (Rolph Hochuth) као један од (ненамерних)[34] утемељивача жанра шездесетих година у интервјуу са Мартином Еслином (Martin Esslin) с једне стране истиче верност историјској стварности: „Не мислим да аутор историјских драма има право да измисли значајне догађаје.“ (Esslin 1971: 131), али с друге стране наводи да је драматизација историјске стварности нужна, а архивски материјал види као грађу: „Нисам толико заинтересован за документа; документа су само сиров материјал, цигле којима се гради комад. Сакупљају се цигле, али само као средство, да би се подигла структура.“ (Esslin 1971: 132). Документарна драма шездесетих година грађу интерпретира, слаже је и прерађује да би публику навела на слично тумачење. Вербатим публику укључује у виду немог саговорника приповедајућих ликова, интерпретација није – или не би требало да буде – уписана у текст, већ се дешава у свести публике и извођача у тренутку извођења, аутор(и) сва питања остављају отвореним.

Тематски су документарне драме углавном оријентисане на актуелне друштвене проблеме и догађаје из рецентне историје. Сматра се да је документарна драма способна за приказ који је најближи историјској стварности због специфичног начина настанка текста и његове структуре. Ове драме су писане за сценско извођење, везане су за позоришну трупу која их поставља и изводи и за актуелну стварност изван позоришта. У манифесту руског вербатим позоришта Театр.док аутори Руслан Маликов, Александр Вартанов и Татјана Копилова наводе списак правила која су за естетику њихових документарних поставки важна:

---

[33] У раду користимо енглески оригинал под називом *Verbatim, Verbatim Contemporary documentary theatre* [Eds.] Will Hammond and Dan Steward. Зборник сакупља есеје појединих британских стваралаца од којих сваки има другачији приступ документарном театру: неки сматрају да текстове не треба уређивати, други да и вербатим мора имати фабулу као и било која друга драма; једни користе само снимљени материјал, други користе транскрипте итд. Наведени зборник због тога приказује сву сложеност концепта.

[34] Хохут изражава незадовољство термином документарна драма – који му је Пискатор приписао приликом постављања комада *Намесник* (1963) – упркос томе што се залаже за веродостојност и томе што су његове драме предуге управо због опсежног доказивања изнетих тврдњи. Хохут не допушта велику ауторску инвенцију наводећи да „супротност уметности није природа, већ произвољност.“ (Esslin 1971: 191)

> 1. Минимална употреба декорација. Обимни украси су искључени. Рампе, платформе, стубови и степенице су искључени. 2. Музика као средство редитељског израза (музика ‚из позоришта′) је искључена. Музика је прихватљива ако је њену употребу назначио аутор у тексту драме. Музика је дозвољена ако се изводи уживо током извођења. 3. Искључена је плесна и/или пластична минијатура као средство редитељског израза. Плесна и/или пластична минијатура је прихватљива ако је њену употребу назначио аутор у тексту представе. 4. Редитељске „метафоре" су искључене. 5. Глумци играју само своје године. 6. Глумци играју без шминке, осим ако употреба шминке није обележје или део професије лика.
>
> (БОЛОТЯАН 2015)

Ова правила су важна да би се избегло завођење публике и постигла равноправност у позоришту. Верност изворном материјалу, било да је он ауторски текст или скуп документарне грађе, и отварање текста према публици слаби дидактизам поставке и темељи је на механизмима развијања критичког мишљења.

Драмски текстови настају од забележених разговора са учесницима догађаја који су у средишту интересовања, дневничких записа и других видова усмених сведочанстава (*oral history*), новинских чланака, видео снимака, судских записника и сл. Формално пак могу бити блиски средњовековним драмским жанровима, што показује високу меру стилизације и манипулације аутентичним садржајем. Линденбергер као илустрацију ове појаве наводи драме Петра Вајса и Хајнара Кипхарта: „*Истрага* је упркос чињеници да су њене речи извучене из судског сведочанства оригинално обликована као ораторијум, који је од почетка имао да успостави религиозну ауру у оквиру које је драму требало доживљавати. Пажљиво упарени адвокати и сведоци у Кипхартовој драми о Опенхајмеровом случају креирани су са апсолутношћу и симетријом која подсећа на врлине и пороке у моралитетима." (Lindenberger 1975: 20) Британски аутори из *Royal Court Theater* позоришта су организовали радионице и у Београду и Братислави и поступак или техника вербатима је тако утицила на креирање савремене документарне драме.

3.2 Судска драма

Судске драме воде порекло из немачког документарног театра: једна од првих драма тог типа је *In der Sache die J. Robert Oppenheimer* Хајнера Кипхарта (Heiner Kipphardt) из 1964. године која се бави актуелном проблематиком нуклеарног наоружања користећи записе саслушања. Многи од ових текстова узимају форму судске драме (*tribunal play*), било да се ради о текстовима заснованим на записницима судских процеса или онима у којима је реципијентима додељена улога пороте: „Структурално, документарне драме имају тенденцију преузимања форме суђења, било стварних суђења, као у драмама о Опенхајмеру или особљу концентрационих логора, или симболичких суђења у којима се од публике очекује да служи као судија било којим злочинцима и/или мученицима које је аутор поставио" (Lindenberger 1975: 21) Леман истиче да су сцене из суда и саслушања средство грађења напетости и у традиционалној драми, али у овом случају то није важно, јер „у документаристичком казалишту мало тога овиси о исходу истражног поступка или пресуди. О ономе о чему се тематски ради [...], већ се давно повијесно-политички одлучило изван казалишта." (Lehmann 2004: 69–70) За документарну драму је такође уобичајено посрамљивање одређене групе и глорификовање жртве/жртава: „[...] истовремено оне покушавају да посраме или похвале публику до те мере да су симпатије публике биле погрешне или исправне." (Lindenberger 1975: 21) Вајс сматра да је црно-бело приказивање у драмама овог типа и заузимања стране жртве потпуно оправдано да би се доказала поента и интензивније укључио гледалац (Weiss 1987: 298)

Судска драма води с једне стране порекло из реторике – посебно облика говорништва заступљених у судници – али и из некада популарних инсценација злочина и других потресних догађаја које су изводили улични глумци. Путујуће глумачке трупе су приказивале недавне догађаје и функционисале попут живих новина. У суду је бранилац или тужилац „радио пуно више од креирања једноставне слике од речи: претварао је судију и гледаоце у стварне сведоке

драматизације злочина.“ (Enders 1992: 51) Ове две основе осликавају тежње савремене драме: с једне стране документарни театар може садржати елементе сензационализма, шока и спектакла, с друге стране преузима форму образлагања дела и процеса доказивања кривице или невиности, а гледаоци преузимају улогу судије или пороте коју треба убедити. Којој страни ће се више приклонити зависи од тога да ли је драма наклоњенија перформативном или трагичном полу.

Вајс сматра да судска драма никад не имитира стварно суђење, већ преобликује судски материјал у убедљиву конструкцију која сучељава прошли и садашњи контекст, стављајући први под лупу потоњег: „Приказивањем њихових активности, изведба открива механизме који и даље неповољно утичу на стварност. Све што је повезано, свака врста дигресије, може бити исечена зарад јасног става о самом проблему. Ово повлачи са собом губитак елемента изненађења, локалне боје, сензационализма; оно што се добија је универзалност.“ (Weiss 1985: 299) По томе је Вајсова форма документарног позоришта блиска трагедији.[35] Различити приступи документарној драми и проблемима веристичности у позоришту спадају у вечна питања театрологије и књижевне науке са бесконачним низом одговора.

4. Прикази историјске стварности у драми

Проблем приказивања историјске стварности у тесној је вези са схватањем мимезе као подражавања стварности. Најстарије теоријске поставке о мимези песничког дела и уметности уопште формулисали су Платон и Аристотел. Њихове теорије су међусобно супротстављене и све потоње теорије ће се ослањати на једног или на другог. У антици нису постојала размишљања о књижевности као фикцији, нити је естетска или забавна функција књижевности била примарна до краја средњег века, а у словачкој и књижевној традицији и дуже. Платон и Аристотел се не слажу по питању схватања мимезе – да ли је она одраз стварности у огледалу или нешто друго – али и самог схватања стварности, јер је код Платона и она само одраз света идеја из чега произилази да су једино идеје стварност. Ова расправа је филозофске природе и овде је разматрамо због тога што се питање могућности уметничког дела да прикаже стварност често поставља у литератури, а филозофски постулати неретко продиру у структуру драмског текста.

Платон у дијалогу *Држава* (Platon 2005) представља миметички модел истинитости, у којем уметност подражава стварност која је већ одраз света идеја, те је уметничко дело тако само одраз одраза. Становиште које заузима Платон подразумева разликовање чињеничне и парадигматске истинитости. Платон долази до закључка да књижевна дела имају могућност долажења до пуке чињеничне истине. Платон све исказе види као констативе, то јест као оне који преносе чињеницу или знање о стварности, те је констативни исказ који кореспондира са стварношћу истинит.[36] Он сматра да постоје приче које треба испричати и корисне лажи које је дозвољено изрећи у сврху васпитавања становништва с тим што су оне дозвољене само филозофима. Корисне лажи представљају парадигматску истину – иако је неки исказ чињенично лажан, он може истовремено бити парадигматски истинит. Ово становиште је важно при разматрању политичког памћења које узима корисна сећања, а остала цензурише.

Свака теорија која заузима скептичан став према могућности књижевног дела да прикаже стварност је неоплатонистичка. На пример, прагматична теорија истинитости ослања се на ову Платонову и сматра да истинитост дела одређује интерпретативна заједница – група читалаца који прилазе делу са одређеним интересом и интерпретација коју притом производе мора бити у складу са друштвеним интересима и моралним начелима наведене групе (Квас

[35] И овде се Вајс и Хохут слажу: „Верујем да ако неко жели да напише историјску драму мора у томе наћи [...] неки метафизички значај.“ (Esslin 1971: 131–132)

[36] Насупрот констативним исказима стоје горе поменути перформативи код којих: „[к]ритеријум истинитости [...] не функционише, јер перформативи не реферирају на стварност већ изводе чин у стварности.“ (Vujanović 2006: 120)

2011: 20). Тако и свака ревизија историје заправо одговара друштвеним интересима у датом тренутку и корисна је за заједницу која врши пропитивање.

Ослобађање текста од референцијалне функције започели су још у првој половини 20. века руски формалисти и Михаил Бахтин, а наставили структуралисти. Теорија Михаила Бахтина и потоња теорија интертекстуалности сматрају да се текст не односи на мимотекстуалну стварност, већ на друге текстове. Свако дело је укрштање великог броја других текстова који ступају у међусобне односе променљивог карактера из чега следи вишезначност дела. Концепт настанка текста из мреже и у мрежи текстова негира и оригиналност и инвенцију аутора – писац ствара своје дело на основу познавања других текстова, а не на основу знања о стварности. Преплитањем великог броја других текстова и дискурса нестаје свака идеја о оригиналности аутора. Према Бахтиновој теорији полифоније не постоји ауторска интенција, јер се мишљење аутора налази између гласова ликова који су у међусобном дијалогу (Квас 2011: 34 – 35). Теорија интертекстуалности почива на концепту полифоније коју Бахтин детектује у роману: „Роман је уметнички организована друштвена говорна разноликост, понекад вишејезичност, и индивидуална дисонанца“ (Bahtin 1989: 16). Језик и стил аутора налазе се у мрежи говора (дискурса) ликова и различитих облика приповедања. Бахтинова дијалогичност[37] подразумева преплитање више нивоа стварности и различитих облика дискурса: „Дијалог језика није само дијалог друштвених снага у статици њиховог постојања упоредо него и дијалог времена, епоха и дана, онога што умире, што живи и што се рађа: овде су упоредно постојање и настајање сливени у нераскидиво конкретно јединство говорне и противуречне разноврсности.“ (Bahtin 1989: 127)

Неутрализација истинитости доживљава свој врхунац у поструктурализму и постмодернизму. Према овим схватањим појединцу није доступна било каква истина о свету или о сопству, јер је она формирана доминатним дискурсом који је посредован медијима. Самим тим се негира и аутентичност, јер субјекат није способан да спозна сам себе и не може бити искрен. Свако мишљење које субјекат формира о себи и свету има наративну структуру и формира се искључиво језиком, што у суштини значи да нема другог начина интерпретације стварности осим језиком. Ово илуструје радикална теза Жака Дериде (Jacques Derrida) да не постоји ништа изван текста, а сам текст је бесконачна игра означитеља и сам по себи нема значење. Пошто свака реч вуче траг претходног контекста, сваки читалац или тумач уписује значење сходно свом друштвеном контексту и искуству. Самим тим је број тумачења неограничен, јер се означитељи при сваком читању другачије распоређују при чему означено само по себи не постоји. Деридина теорија представља врхунац схватања арбитрарности језика, јер подразумева да не може постојати референцијалност, а пошто је све текст, не постоји ни стварност на коју би се језик односио по себи (Квас 2011: 197). Теорија перформанса је уско повезана са схватањем стварности као нестабилног конструкта који се стално изнова успоставља и разграђује у тумачењу.

Постструктуралисти, попут Дериде, Ролана Барта (Roland Barthers) или Мишела Фукоа (Michele Foucault) негирају и постојање ауторског субјекта, не, наравно, у смислу физичке особе, већ у смислу ауторитета. Аутору су доступни само фрагменти (само)спознаје, он не може пренети знање или бити искрен, јер тектови не подражавају стварност, већ се ослањају на реалност која је већ написана, односно на њима доступан архивски материјал и друштвени код, који је једнак доминантном дискурсу (гестусу, медијском дискурсу, књижевном канону,

[37] Бахтин истиче вишејезичност као једну од главних карактеристика романа и услов његовог настанка и развоја (Bahtin 1989: 443 – 444). Дијалогичност је сукоб језика (дискурса): „Између стилизације и пародије налазе се, као између крајности, најразноврснији облици узајамно осветљених језика и директних хибрида, одређени најразличитијим узајамним односима језичких и говорних слобода које су се среле у границама једног исказа. Борба која се води у речи, степен отпора који пародирана реч пружа пародирајућој, степен обликованости приказаних друштвених језика и степени њихове индивидуализације приликом приказивања, напокон, говорна разноликост која се налази около и која увек служи као дијалогизирајућа позадина и резонатор – стварају разноликост поступка приказивања туђег језика.“ (Bahtin 1989: 126 – 127)

званичној историографији итд.). Сама селекција онога што ће бити сачувано за архив је предодређена кодом, а аутор је лице које га добро познаје, те је у том смислу ауторитет (Barthes 1990: 152, 167), али он није самосталан у односу на доминантни дискурс или писмо своје епохе, већ је њиме дефинисан. Текстови настају у тачки пресека различитих извора (кодова) који су део јавног мњења, а то су: „аутор, период, естетика тог периода, доминантни дискурс итд.“ (Barthes 1990: 173).

Схватање другачије од Платоновог нуди нам Аристотел. Аристотел не разуме мимезу као одраз у огледалу, те чињенична истина за његову теорију није нарочито важна. Мимеза је одраз радње, а не одраз предметне стварности, те Аристотел исказе види као перформативе – оне који врше радњу, а не именују ствари. Аристотелова схватања истинитости уско су везана за драмско стваралаштво, јер их он излаже у склопу своје поетике, односно прве теорије драме. Трагедија је у његовој теорији најзначајнија, јер има способност да приказује делајуће субјекте у целовитој и озбиљној радњи. Аристотел разуме мимезу као подражавање радње кроз добро изграђену фабулу, „састав догађаја“ (Aristotel 1955: 16), из којег није могуће избацити ниједан део без да се наруши комплетна структура. За Аристотела је склоп догађаја најважнији јер је „[...] трагедија подражавање неке завршене и целе радње [...] А цело је оно што има почетак, средину и крај“ (Aristotel 1955: 18) и у коме се „догађаји нижу један за другим по законима вероватности или нужности.“ (Aristotel 1955: 19) У целовитој фабули могу постојати елементи који нису истинити због тога што у вероватном склопу оно што је неистинито може деловати уверљиво. Како се фабула састоји од „строго логичког система исказа у коме су сви искази у међусобној зависности, јер се морају изводити једни из других“ (Квас 20 11: 18) и то је чини истинитом, онда ни један појединачан део склопа по принципу каузалности не може бити лажан (Aristotel 1955: 49).

Аристотелова теорија драме била је доминантна у Западној Европи од краја средњег века до краја 19. века. Свој врхунац достиже у француском класицизму и Хегеловој теорији драме, а комплетна поетика распада или хаоса везује се за супротстављање постулатима аристотеловске и класичне драматургије. Аристотелизам је у западној драмској традицији камен темељац, али у савремено доба и камен спотицања, те све теорије о напуштању драме (нпр. Леманово *Постдрамско позориште* или *Аристотел или вампир западног позоришта* Флоранс Дипон) почивају на пружању отпора миметизму који је проистекао из класицистичког, натуралистичког и реалистичког тумачења Аристотелове теорије. Ф. Дипон у својој врло тананој анализи *Поетике* до детаља претреса Аристотелову филозофију. Аристотелова норма по њеном мишљењу приближава песништво реторици и даје примат читању текста над извођењем. За централну тачку норме (и тачку спотицања у позоришту) узима причу, тј. „стављање у причу“:[38] „Додајмо, такође, да *muthos* није сâм по себи радња; он је њено представљање (*мимеза*). Та *мимеза* није подражавање већ склапање, уодношавање чињеница, што значи да је *muthos* кохерентан систем радњи и да та кохерентност не проистиче из представе или погледа публике; она је производ песничке уметности, што ће рећи песника, који је једини ‚творачки разлог' трагедије.“ (Dipon 2011: 27 – оригиналан курзив) Као критичар аристотелизма Дипон још наводи да историјски гледано не постоји разлика између *logosa* (дискурса) и *muthosa* (приче) (Dipon 2011: 26), те да се први односи на говор уопштено, а потоњи на пријатан говор, лепо приповедање.[39]

Такође не постоји ни фиксиран мит (у савременом значењу) који претходи радњи трагедије. Из свега наведеног следи да је фабула подражавање вероватне радње и да ту нема

[38] Ово је превод термина muthos који је сковао Пол Рикер. Односи се на креирање веродостојног склопа догађаја и чинова који сачињавају радњу заснованог на принципу каузалности.

[39] Дипон истиче да је ово разликовање новијег датума, те да је направљено на штету *muthosa,* јер се његово значење изједначава са фикцијом: „Хомер и пресократски филозофи сведоче, у ствари, да у архајској епохи нема места разлици између *logosa* и *muthosa*, под видом ‚дискур vs прича' или ‚истинит говор *vs* лажан говор'; ове су две речи синоними и означавају ‚говор, јавно излагање'.“ (Dipon 2011: 26) Овакав термин спада у домен лепог казивања, односно реторике, а од Аристотела (одн. потоњих тумачења) постаје поетички појам.

места за размишљање о ауторској инвенцији, посебно ако узмемо у обзир то да разумевање књижевности као фикције у антици није постојало. Античка драма је представљала публици добро знане приче, те је за њу био значајан начин на који је прича испричана и *Поетика* је ту одиграла улогу систематизације ваљано састављених радњи. Добро изграђена фабула ствара код реципијента илузију веродостојности и истинитости.

Најдаље ће у инсистирању на илузији отићи ралистички и натуралистички модел драмског и позоришног стваралаштва захтевајући од публике да поверује у варку. На почетку 20. века са појавом психоанализе, теорије релативитета, етнолошких и антрополошких истраживања и светским ратом више није било могуће поверовати у тоталитет и спознатљивост света, те се са напуштањем реалистичког модела јавља и отклон од аристотелизма који се сматра његовом основом. Док је овај основни модел бивао преиспитиван и на крају напуштен у западним драматургијама, у источним је он био заступљен путем социјалистичког реализма. Соцреализам је модификација модела надградњом догматизма одраженог у претерано савршеним ликовима, а који би требало да доведе до потпуне друштвене промене. Иако је напуштен почетком педесетих година, реалистичком моделу са понеким модернистичким елементима (нпр. апсурдни мотиви) драматургија даје предност све до пада социјалистичких режима.

Аристотелову теорију анализира француски херменеутичар Пол Рикер (Paul Ricoeur). Херменеутичка схватања заправо представљају средњи пут између аристотелизма и платонизма и између традиције и постструктурализма. Рикер усваја Аристотелово схватање мимезе као подражавања радње, с тим што разликује мимезис I, мимезис II и мимезис III. Наведене нивое мимезе објашњава као степен префигурације, конфигурације и рефигурације (Riker 1993: 74–75). Притом је префигурација објективна стварност која се интерпретира у процесу конфигурације текста, а рефигурација је читање и разумевање текста. При разумевању текста читалац уклапа свет текста у свој свет и себе у свет текста (рефигурација), чиме заправо врши процес спознавања сопства, које је њему једнако страно као и сам текст (Pellauer, Dauenhauer, 2021: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2021/entries/ricoeur/> 28. 3. 2022). Рикерово схватање читања и тумачења текста у вези је са формирањем идентитета, чију природу дефинише као наративну. Осим тога, Рикер сматра да се исти поступци користе при грађењу историографског наратива и књижевног дела на историјске теме. Ниједан наратив није фиксиран, сваки је подложан ревизији и поновној интерпретацији. Посматрање Рикерових становишта о принципима фабулације историјских текстова и наративној природи идентитета приближава нас проблематици колективног сећања и заборављања.

Други херменеутичар, Ханс-Георг Гадамер (Hans-Georg Gadamer), постструктуралистички став о релативизацији истине негира истичући да су тезе скепсе и релативизма према истини саме по себи парадоксалне, јер и оне теже да буду истините и на тај начин саме себе укидају. Гадамер сматра да је свако разумевање условљено предразумевањем, то јест односом тумача према тексту и материји коју текст обрађује (Gadamer 1978: 365). Однос тумача према делу зависи од историјских хоризоната писца и тумача. При тумачењу никада не може доћи до потпуног стапања хоризоната илити потпуног уживљавања тумача у епоху или дух времена епохе у којој је дело настало. Овакав став је значајан због специфичне интерпретације историјсих догађаја у обрађеним драмским текстовима који укључује и рецепцију тог догађаја у садашњости, тј. драмски текст приказује покушај стапања хоризоната.

Брехтово схватање истинитости слично је оном Аристотеловом и дозвољава нетачности, ситне лажи, уколико цео склоп одговара стварности, али такође наводи да је главни циљ позоришта да пружа задовољство – не нужно и знање: „Потребан нам је театар који не омогућава само оне осјећаје, увиде и импулсе што их дозвољава дотично повијесно поље људских односа у којем се дотична збивања одвијају, већ који употребљава и ствара мисли и осјећаје што играју одређену улогу при мијењању самог поља.“ уместо да само информише (Breht 2018: 233). Слично томе Пискатор говорећи о натуралистичком позоришту истиче да посао позоришта није да само дијагностикује проблеме (као натурализам), већ да буде

политички активно (попут епских позоришта). У крајњој линији сматрамо да су истинитост или лажност (фикционалност), реалност или илузија само деридијанска бинарна опозиција. Циљ деконструкције те опозиције је да се „[...] други појам укаже као увек већ садржан у првом, као услов или могућност првог [...]“ (Bečanović-Nikolić 2007: 240), што историјска драма успешно ради током целе своје историје.

Без обзира на тезе радикалног скептицизма које су владале у постструктурализму, миметизам као тумачење или произвођење значења стварности није превазиђен захваљујући умеренијим херменеутичким схватањима, иако мимеза као пука *имитација* стварности јесте.[40] Један од заступника умерените струје у односу према фикционалности било историјског, било књижевног текста, Љ. Долежел, наводи да је постмодернизам у данашњици вероватно „[...] збачен миметичком контра-револуцијом, пошто никад није могао потпуно уништити мимезу. Можда је надмудрен од стране компјутера, логоцентричне машине par excellence.“ (Doležel 2010: 2) Драмски стваралаци свесни су свих могућих ограничења сопственог заната у приказу стварности; савремена драма их открива, поиграва се са њима, антиилузивност и игра представљају стваралачки и интерпретативни потенцијал текста у свести стваралаца и примаоца. Пошто је постструктурализам обрисао границу између историје и фикције,[41] драма је слободна да истражује алтернативне верзије стварности на местима која чита као проблематична.

5. Драма, сећање и идентитет

Савремена драма настаје у широј сфери постструктуралистичке (и пост-постструктуралистичке) мисли која је променила поглед на функционисање појединца (индивидуе), историје и појединца у историји. Постструктурализам историју разуме као причу коју креира доминантни дискурс. Поједанац истовремено у поимању историје и света око себе, као што смо већ поменули, није самосталан, јер је његово мишљење формирано доминантним дискурсом.[42] Такође личност појединца није целовита, већ скуп фрагмената (микро-прича) који могу бити међусобно супротстављени. Драма, наравно, представља све ове противречности, на њима је заснована, те је и сама фрагментарна. Користи велики број цитата, алузија, парафраза и друге видове подсећања на слике које чине базу сећања појединца. Прошлост коју приказује није стабилан нити фиксиран ентитет, већ дискурзивна творевина која „[...] плута унутар колективне свести – као место (фрагментираног) колективног идентитета.“ (Malkin 2002: 4). Преплиће се са драмом сећања (*memory play*) и књижевности о трауми (*trauma literature*).

А. Фаворини наводи да од антике постоји развијена култура сећања „[...] непрекидно од класичних времена кроз касни Средњи век до ране ренесансе. Ова култура је пратила не само разгранату усмену књижевност, већ и традицију мнемоничких средстава као што су палате сећања и позоришта сећања – од којих су све у вези са позориштем у својим перформативним аспектима.“ (Favorini 1995: XIII) Теорија драме сећања почива на проучавању тзв. палата сећања, које су имале форму позоришта. Ове палате су имагинарни конструкти који служе реторима за присећање појединачних тачака говора током извођења које је подсећало на

---

[40] Треба напоменути да када говоримо о уклапању стварности историјског догађаја у тело текста, углавном говоримо о приказу или обради стварности. Приказ стварности не користимо у смислу мимезе као одраза у огледалу, већ рикеровске мимезе, при чему је текст долежеловски могући свет у којем књижевни ликови и догађаји граде „парњачки однос“ (Doležel 2008: 29) са истима у историји.

[41] За третман историографије као фикције в. на пример радове Хејдена Вајта (Hayden White), Мишела Де Кортоа (Michele de Certeau) и Мишела Фукоа (Michele Faucault).

[42] Савремена мисао је пак постдеконструкционистичка и пориче апсолутну несамосталност субјекта у односу на дискурс: „Повезивање субјективитета с бескрајношћу, те његово заснивање на отвореној свеукључивости, омогућава му да превазиђе главну препреку антихуманистичке мисли, и то тврдњу ‚да се субјект више не може аутархично одржавати', већ је ‚зависан од претходних структура (лингвистичких, онтолошких, социоекономских, несвесних или било којих других) које су изван његове свесне контроле.'“ (Kozak 2010: 155–156) Бескрајност или бесконачност субјекта је концепт француског филозофа Емануела Левинаса (Emmanuel Levinas) према чијем учењу је идентитет флуидан и динамичан и креће се између полова апсолутности и релативитета. Идентитет се формира и изражава у (етичком) односу са другим и самим тим је перформативан.

позоришни перформанс, јер је оратор носио костим, реквизите и на себе преузимао различите улоге.[43]

Драма сећања преноси сведочанства о одређеним искуствима или догађајима који измичу рационалном поимању, која су несхватљива. Чин сведочења је заправо говорни перформативни чин (в. Felman 1992: 5), који изводи сећање базирано на перцепцији која похрањује слике и делиће стварности, асоцијације и индивидуалну, често несвесну интрпретацију и интелектуалну обраду проживљеног, а такође посредује трауму коју је неки догађај изазвао, али и ону коју сећање на њега изнова оживљава: „Друга страна сведочења, друга фигура лика-сведока, додуше таква да се може спојити с оним Брехтовим, то је фигура човека који *страда*, човека који пати. Реч *martis* – или *martus* – сама потиче од санскритског глагола који значи *сећати се*...“ (Sarazak 2015: 132). Сам чин присећања пре свега код ликова, а можда и код публике, изазива патњу и расцеп личности, те је извор трагичности немогућност помирења супротности у појединцу и постизање кохеренције наратива. Сведочење је процес формирања целовите слике од фрагмената, осмишљавања и рационализације и тежи затвореној структури са почетком, средином и крајем, али је та структура крајњи резултат процеса који не може увек бити достигнут – посебно у случају да је сведочење оптерећено траумом. Ово је стога што траума мења језик говорног лица и измиче наративизацији.

Разлика између књижевности о сећању и књижевности о трауми лежи у томе што аутори дела која представљају подсећање на неки трауматичан или важан догађај могу, али не морају бити директни учесници, док је књижевност о трауми везана искључиво за ауторе који су трауму преживели. Дела настала из пера оних који су искусили рат су у опозицији са националним митом и свесно или несвесно подривају доминантни наратив: „[...] драме о ратној трауми користе се приватним сећањем, индивидуалним историјама, и личним митовима. Стога оне једноставно не могу постати део националних митологија, колективног сећања и општег знања већ, напротив, функционишу само у опозицији са њима или макар на удаљености од њих.“ (Lukić 2018: 281) Америчка социолошкиња и теоретичарка књижевности и културе Кали Тал такође сматра да траума може бити само описана, али не и пренесена на реципијенте који је нису доживели: „Утицај најјаче поруке преживелог – да је његова трауматична патња наизглед несврховита, произвољна, изван оквира значења – не може бити упијена од стране реципијента чији оквир значења остаје нетакнут.“ (Tal 2017: непагиновано) Суштина трауме остаје недоступна за читаоца или гледаоца, јер је удаљена од његовог искуственог света. Сваки опис или приказивање пак помало мења доминантни наратив, те је свесно (вољно) подсећање једини начин да се изврши (де)митизација одређеног историјског догађаја. С друге стране стоји теза о трансгенерацијској трауми и постсећању, односно сећању друге генерације која трауму није доживела, али је посредовано памти.

Како нас упозорава Семјуел Бекет (Samuel Beckett) у свом есеју о романима Марсела Пруста, сећање може бити вољно и невољно. Вољно сећање подсећа на реторичку мнемотехнику о којој је писала британска историчарка Ф. Јејтс. Ова техника памћења се сводила на повезивање речи са замишљеним простором куће или, од ренесансе, позоришта. Приликом присећања ретор поступно отвара врата просторија или делове сцене у које је ускладиштио садржај који је памтио. Призивање у сећање може бити рационално (као у реторичкој традицији античких времена) или изазивањем слободних асоцијација, имагинативно (као у ренесанси). Обе врсте сећања пак спадају у групу вољног сећања када субјекат призива у свест одређене слике. Бекетовски тип сећања је пак невољан, то је слободно навирање прошлих слика, оно је према његовом мишљењу једино блиско стварности, јер је сећање као такво, као и објективна стварност, предодређено перцепцијом и свешћу субјекта о тој перцепцији:

[43] Најдубљу студију пракси сећања урадила је Френсис Јејтс (Frances Yates) у студији *Art o Memory,* 1966 (*Умијеће памћења,* 2011).

> Најуспешнији експеримент присећања може само да пројицира ехо прошлог осећаја зато што, пошто је интелектуални акт, условљен је предрасудама интелигенције која апстрахује сваки дати осећај као да је нелогичан и безначајан, несагласан и неозбиљан уљез, која год реч или гест, звук или мирис да не могу бити уклопљени у пузлу концепта.

(Beckett 1987: 71)

Из Бекетовог схватања сећања видимо да оно може бити непоуздано, па су за савремену историјску драму концепти рационалног и имагинативног, вољног и невољног сећања неизмерно важни. Текст као присећање је рационални акт, али изазивање асоцијација путем слика и симбола је сугестивно и ирационално, а њихово тумачење зависи од познавања културног кода који их производи и претходног искуства примаоца.

Део текстова на историјске теме у савремено доба настаје у оквиру радионица у којима аутори задају тему и заједно са учесницима раде на истраживању. Оно је теренско, учесници раде на сакупљању сећања учесника или сведока, те архивско, али сва прикупљена грађа бива даље анализирана. Учесници укључују сведочанства и мишљења која добијају путем анкета, али и индивидуално сећање и виђења догађаја и властите емоције, те од те смесе граде лик. Улога аутора комада је да даје смернице учесницима и на крају драматизује њихово истраживачко искуство. Присећање је овде вољно, али ток свести сваког појединачног аутора, учесника и гледаоца је нешто што текст не може и не жели да контролише изван граница драматуршке обраде.

Сећање је распршено, ради са сликама, местима сећања, и осликава кризу индивидуе и самим тим индивидуалног сећања. Криза индивидуе пак почива на томе што је појединац, како Бекет говори, след безбројних субјеката и њихових безбројних корелативних објеката, а свет је само „[…] пројекција свести индивидуе […]“ (Beckett 1987: 19), а не одвојени ентитет ван утицаја појединца. Рад са сећањем подразумева креирање новог доживљаја света чија је суштина откривање непознатог елемента који актуелна форма индивидуе одбацује као анахронизам због чега само ретко појединац може доћи до аутентичног сећања које није пуки ехо или копија искуства из прошлог времена. Аутентичност која функционише на наизменичној смени погледа на прошло искуство, откривању и сакривању познатог и непознатог материјала, кључ је за развијање приказа који не удваја реалност сећања. Иновација искуства о свету базирана је управо на смени познатог и непознатог, сервирање непознатог материјала путем оног познатог омогућава разумевање: „Ако дело захтева технике рецепције изван оних пружених сећањем публике, онда испада из њеног хоризонта очекивања, али чешће ће оперисати или може бити приморано да оперише унутар тог хоризонта, додајући тако ново искуствено сећање за будућу употребу.“ (Carlson 2001: 6)

У савременој словачкој и српској историјској драми је подсећање на прошлост истовремено њено преиспитивање зарад промене слике коју нација има о историји и сопственом идентитету. Ради се о колективном присећању ради промене сећања заједнице у измењеним друштвено-политичким околностима и зарад уклапања у нов идеолошки оквир. Потреба друштва је формирање или иновирање идентитета, који је превасходно везан за колективно сећање, јер овај концепт: [...] адекватније објашњава социјални идентитет од других концепата, попут заједничке историје, културе, мита или традиције.“ (Sladáček, Vasiljević 2015: 10)

5.1 Колективно сећање и заборављање

Зачетник теорије колективног сећања је француски социолог Морис Албваш (Maurice Halbwachs). Албваш разликује аутобиографско и историјско памћење: „Прво се помаже другим, пошто је – у крајњој линији – историја нашег живота део историје уопште.“ (Albvaš 1999: 64) Појединац има способност да „памти“ оно што није лично доживео, али се догодило за његовог живота или у прошлости друштва чији је он део. Лично и друштвено памћење је испреплетено и стога што се колективно сећање ослања на сећања појединаца. Сећања појединца везана су за

историјске околности тренутка у којем живи, а с друге стране индивидуална усмена сећања која се преносе унутар групе креирају основу за памћење те групе. Албвашова теорија сматра да се сећање ствара једино у интеракцији са другима и онда је то комуникативно памћење: „[...] апсолутно усамљен човек не може створити никаква сећања, јер се сећања граде и учвршћују тек у комуникацији, то јест у језичкој размени с другим људима.“ (Asman 2011: 24) Ова врста друштвено условљеног сећања односи се на сећање неколиких генерација (три до пет) и обухвата временски период од неких сто година. Комуникативно памћење је неструктуирано свакодневно памћење великог броја група у којима се појединац креће и пролази кроз процес „историзације“ обележавањем годишњица, грађењем споменика, продукцијом уметничких дела итд. и тако се преводи у културално памћење.

Јан и Алаида Асман по узору на Албваша разликују неколико нивоа колективног памћења – комуникативно и социјално, политичко и културално памћење. Комуникативно има најкраћи временски распон и базирано је на интеракцији између припадника одређених друштвених група и назива се „[...] *краткорочним памћењем* једног друштва.“ (Asman 2011: 25 – курзив оригиналан) J. Асман истиче да су најзначајније карактеристике комуникативног сећања те да је оно посредовано у свакодневној комуникацији, затим „безобличност, произвољност и неорганизованост“ (Asman 2015: 63), али као његову најзначајнију карактеристику истиче „ограничен временски хоризонт“ (Asman 2015: 63). Социјално памћење обухвата сећање неколиких генерација и ограничено је на мање друштвене јединице, то је на пример сећање које се преноси с генерације на генерацију у оквирима једне породице. Комуникативно и социјално памћење постају средство за преиспитивање доминантног сећања, односно политичког памћења.

Културално памћење се дистанцира од свакодневнице и фокусирано је на догађаје који су имали утицај на највећи могући број припадника одређене заједнице: „Његове фиксне тачке [културалног памћења] јесу судбоносни догађаји из прошлости, који остају у сећању кроз културне форме (текстове, ритуал и споменике) и институционализовану комуникацију (рецитације, праксе и разматрања).“ (Asman 2015: 64). Видове памћења и подсећања Асман на истом месту назива „фигурама сећања“. Фигуре (под)сећања имају за улогу да изазову асоцијације у појединцима припадницима одређене група да би спојиле садашњи са претходним контекстима, да укину темпоралне границе и споје прошлост са садашњошћу, што последично јача осећај заједништва и припадности групи. Културни артефакти могу подржавати даљи пренос истих матрица или преиспитивати постојеће и формирати нове фигуре сећања ослањајући се на комуникативно памћење посредовано архивом или на социјално памћење појединаца – стваралаца уметничког дела. Ово је посебно значајно за текстове на историјске теме, јер они настају као плод комбиновања различитих врста памћења.

Политичко памћење Алаида Асман означава и као колективно и национално и његов основни продукт и конституент је модерни мит: „Такви митови у великој мери одвајају историјско искуство од конкретних услова његовог настанка и преобликују га у ванвремене приповести које се преносе из генерације у генерацију. Колико ће дуго оне бити преношене, зависи од тога постоји ли за њима потреба, то јест одговарају ли оне жељеној слици коју група има о себи, као и циљевима те групе.“ (Asman 2011: 43 – 44) Политичко и културално памћење као појмови у себи обухватају циљано и инструирано сећање или заборављање једне групе, та врста памћења организована је и селективна. Заснована је на комуникативном памћењу посредованим усменом грађом, али и културним артефактима.

Теорије колективног сећања доживљавају процват (тзв. *memory boom*) деведесетих година – који је изазвао и повећано интересовање уметника за друштвено-политичке и историјске теме – али њихови темељи су постављени још у периоду националних препорода:

> У вантеоријској сфери, основни *impetus* за интензивну појаву интересовања, фасцинацију сећањем, последица је експанзије политика идентитета, карактеристична за последње деценије 20. века. Ипак, *memory boom* деведесетих година прошлог века није догађај без преседана: њему је претходио процес конструисања националних сећања,

> који се одвија још од буђења народа у 19. веку, па све до данашњих дана у скоријe формираним државама, укључујући европске посткомунистичке државе.
>
> (Sladáček, Vasiljević 2015: 18)

Интензивнији развој доживљавају након Холокауста, јер такво масовно страдање подразумева да имамо посла са великим бројем индивидуалних искустава, која бивају преношена на савременике и следеће генерације у облику усменог сећања, дневничког записа, књижевног дела, филма итд. Масовност и шок који је Холокауст изазвао подразумевао је неопходност обраде искустава у циљу поимања догађаја и разрешења трауме. Појединачни доживљаји преживелих постају део ширег наратива о страдању, а приликом његовог обликовања избацује се појединачно и узима оно што је опште. Иако су теорије колективног сећања поникле на искуству Холокауста, могу се применити на било коју групу појединаца или друштво и било коју епоху. Оне нуде ново виђење историје – она се овде појављује као кохерентан наратив састављен од разнородних фрагмената са заједичким именитељем. Приликом обликовања приче није ни потребно ни могуће узети у разматрање све аспекте, те је она увек подложна преиспитивању.

А. Асман истиче неколико разлога за процват студија колективног сећања у периоду након пада Берлинског зида, као што су постколонијална и посттрауматска ситуација после Холокауста, смрт сведока два светска рата и нова дигитална револуција која мења начин комуникације и размене информација (Asman 2015: 72). Као најзначајнији за наш рад и задати временски оквир издвајамо следећи разлог:

> Слом тзв. великих наратива на крају хладног рата који је створио оквир за тумачење прошлости и будућу оријентацију и, уз то, за оживљавање замрзнутих сећања похрањених у ширим идеолошким формама; с променом политичког оквира, коначно је омогућен приступ запечаћеним архивима бивших комунистичких земаља, што је поставило нови темељ историје и сећања.
>
> (Asman 2015: 71–72)

Након пада Берлинског зида, социјалистичка симболика губи на значају и настаје потреба за превредновањем мита. Памћење и културни артефакти који га репрезентују увек пролазе кроз процес канонизације те драмски текстови првенствено преиспитују створени канон. Преиспитивање се пак не односи само на митове које је креирао социјалистички дискурс (на пример Други светски рат), већ и на старије наративе који нису обухватали сећања маргинализованих група или који су у више наврата били искоришћавани у националистичке сврхе (нпр. Људевит Штур, Великоморавска кнежевина, Косово, Немањићи). Постмодернистички скептицизам према истинитости историје важан је чинилац у „помами за сећањем“ јер „постмодернисти нападају темеље праволинијске историчности, истине и идентитета, чиме доприносе порасту интересовања за везе између историје, сећања и моћи.“ (Olik i Robins 2015: 90) Обрада проблема чега се и како сећамо обрада је свеопштијих проблема целокупне друштвене и политичке стварности.

Посебну категорију овде чини политичко сећање осликавајући способност манипулације колективним сећањем, јер „[...] филтрира сећања према својим потребама, тако да су невидљива или ‚прећутана’ она сећања која су неодговарајућа (инкомпатибилна или контрадикторна са схемом, редундантна), а задржавају се вредносно значајна, функционална и употребљива.“ (Sladáček, Vasiljević 2015: 14). Социјалистичка интерпретација историјских догађаја је пример политичког сећања и управо то тумачење се након пада Берлинског зида преиспитује заузимањем других становишта или проналажењем појединачних прича, које су у супротности са званичним наративом.

Амерички социолог Пол Конертон дубље тумачи друштвено заборављање истичући да оно често може бити корисно, превасходно у светлу формирања нових друштвених вредности – што је социјализам и покушавао да уради мењајући свет за века једне генерације. Конертон сматра да је заборављање увек негативно означено – као грешка, неуспех или недостатак, али

он издваја заборављање које из одређених разлога може бити неопходно за функционисање одређене заједнице или појединца.

Издвојио је седам типова заборављања: репресивно брисање, препоручено заборављање, заборављање које је конститутивно приликом грађења новог идентитета, структуралну амнезију, заборављање као анулирање, заборављање као планирано застаревање и заборављање као понижено ћутање (Connerton 2008: 59–71) Праксе репресивног брисања сличне су оним заступљеним у праксама политичког памћења, а репресивно брисање и препоручено заборављање, као његова блажа варијанта, присутне су у свакој смени режима. За социјализам је важно „заборављање које је конститутивно приликом грађења новог идентитета“ (Connerton 2008: 62). Како идентитет није стабилна категорија, ова врста заборављања је неопходна како би била омогућена било каква промена. Конертон наводи да је у средишту заборављања које омогућава модификацију вредности „[...] добит коју остварују они који умеју да избришу сећања која не испуњавају практичну сврху у управљању тренутним идентитетом појединца [друштва] и текућим сврхама.“ (Connerton 2008: 63) У посткомунистичким друштвима ова врста заборављања такође игра велику улогу приликом уклапања у слику савремених западних друштава, а култура открива сећања која раније нису била значајна и заборавља друга која су била конститутивна у социјалистичким друштвима.

5.2 Идентитет

Драмски текстови на историјске теме преиспитују културни код и дискурс хоризонтално, у актуелној друштвеној стварности, али и вертикално, кроз историју. Велики део овог дискурса је формиран и посредован кроз медије и драма подрива медијски дискурс и више пута испиричане приче које су основа мита, те помоћу драмских и позоришних техника преиспитују уврежене приче о историји и националном идентитету које дискурс посредује.

Национални идентитет је схваћен као „замишљена политичка заједница“ која има своје границе и тежи да буде слободна, то јест суверена (Anderson 2006: 6–7). Након промене политичке ситуације после пада Берлинског зида идентитет у некој мери губи континуитет који мора бити обновљен да би се достигао критеријум „трајања у времену“ (Ricoeur 1992: 116); друштво као замишљена заједница пролази кроз трансформацију схватања себе и идентитет мора бити поновно дефинисан. Културни артефакти играју значајну улогу у формотворном процесу, јер су они преносници сећања и тачке које фиксирају одређене аспекте приче, али задржавају одређену самосталност, односно способност да подржавају или подривају доминантни дискурс: „У политичком смислу, релативна аутономност садржаја културног сећања значи да је немогуће свим манипулисати, тако да иако културно сећање настаје с колективним идентитетом, оно није само инструментална функција овог идентитета.“ (Sladáček, Vasiljević 2015: 13) У савремено доба освешћена фрагментарност нације као заједнице и индивидуалност чланова колектива води преиспитивању колективног идентитета појединачних група, као што су гендерни или мањински идентитет.

Идентитет друштва подразумева осећај јединства једне заједнице, а споменици, кинематографија, књижевност представљају подсетник и мотив за поистовећивање припадника заједнице са одређеним правилима, нормама, вредностима и „[...] јунацима у којима појединац или друштво препознаје себе“ (Ricoeur 1992: 121). Историјска драма може овде имати практично терапеутску функцију, јер процес формирања идентитета подразумева помирење супротности зарад обликовања целовите слике о себи. Драмски текст те супротности јукстапонира – то је основ конфликта који углавном не бива разрешен у апсолутном крају, јер смо ми посматрачи и учесници процеса, а не примаоци крајњег резултата.

Ако појам нације схватамо као: „[...] стање ума, имагинарно место, фикционални начин постојања, скуп прича које причамо себи [...]“ (Sierz 2010: 9), онда је уметност тумач прича које постају формотворни, односно утемељивачки митови. Видимо да идентитет није фиксна категорија, односно да у мањој или већој мери подлеже преиспитивању и променама. Сваки идентитет, колективни или индивидуални, у основи је наративан – он је начин на који причамо

о себи и разумемо себе и настаје у интеракцији са другима. Он претходи језику и конституише се у одређеној причи о себи (в. Bowles 2010: 181) и манифестује се у приповедању те приче.

Нација се као појам појављује у 19. веку и тек тада можемо говорити о формирању идентитета једне заједнице као нације. Бенедикт Андерсон наводи три разлога за ову појаву: први је дефинитиван губитак примата наднародних језика у приступу онтолошкој истини, други подривање веровања у натприродно порекло владара и трећи је развој секуларне историје (Anderson 1996: 36). Наравно, 19. век је крај процеса који је заправо почео неколико векова раније и чији су узрочници били вишеструки, али је важан граничник јер се текстови који се занимају за националну историју и идентитет стално враћају на период формирања националног мита који пада управо у период националних препорода. У исто време се у словачкој и српској књижевности појављује и историјска драма.

У словачкој драми период националног препорода постаје мотив који се понавља у циљу осветљавања проблема идентитета и представља континуитет између жеље за самосталношћу у различитим периодима историје. Даље се тај мотив од тежње за стицањем већих права у оквирима Угарске или равноправности у првој Чехословачкој развија у фашистичку и националистичку претњу пре и током Другог светског рата, да би у савремено доба представљао упозорење на појаву сличних тенденција. Неизмерно важну улогу у процесу формирања идентитета игра кодификација народног језика која помаже развоју осећаја припадности већој заједници за велики број људи (в. Anderson 1996: 44). Као потпора заједништва се захваљујући радовима романтичарске и реалистичке генерације словачких аутора формирала митска представа о иницијатору кодификације словачког језика Људовиту Штуру, а као последица несамосталности Словачке која је до 1918. била у саставу најпре Хабсбуршке, а затим Аустроугарске монархије.[44]

Без обзира на то што српски пример не поседује митску образину Вука Караџића, медијски дискурс обилато користи мотиве и говор националног препорода (за језик као оруђе национализма в. на пример анализу кривотворене посланице Стефана Немање о језику у *Балкан – терор културе* Ивана Чоловића (Čolović 2008)). Унеколико различите друштвено-историјске околности креирају различите, различито датиране[45] архетипске представе, али је њихово место у савременом националистичком дискурсу једне и друге културе мање-више исто, те и словачки и српски текстови спроводе њихову демистификацију, као и демитизацију одређених историјских личности. База митова фиксираних у периоду националних препорода је сећање на прву самосталну државу – Великоморавску кнежевину или државне творевине династије Немањића. Ови митови представљају тзв. „монументалну историју“:

> Монументална историја [...] укључује веровање у прошли сјај [...] Прошли догађаји су осликани као епски и вредни и, посматрано на овај начин, као они који инспиришу садашње генерације на херојска дела и саможртвовање како би се искупили и одали пошту прошлости. На макроскопском плану, нације и друштвене групе обнављају своју снагу и осећај идентитета не тиме што задиру дубље у детаље онога што се у прошлости заиста догодило [...] већ тиме што славе фиктивну прошлост [...]
>
> (Blastin 2015: 133)

[44] Доба у којем је Словачка била угарска провинција је у култури познато као „хиљадугодишње ропство“.

[45] Српски арсенал архетипских представа односи се пре свега на средњовековну српску државу и пораз на Косову 1389. године. Интеграцијску улогу, као и улогу чувара сећања, православна црква игра у много већој мери него језик, иако је народни језик предмет непрекидних спорења у бившој Југославији. Католичка црква у Словачкој – слично као у Хрватској – није могла бити интеграциона сила у оквиру Угарске па је примат у оквиру националног препорода припао уједињујућем учинку језика (в. Banac 1991: 58–59). Прва кодификација словачког језика католичког свештеника Антона Бернолака није била нашироко прихваћена и значајнија је друга кодификација коју су спровели евангелисти, јер је њу прихватила и католичка и евангелистичка интелектуална елита чиме је укинут језички плурализам који се манифестовао у паралелном коришћењу Бернолакове кодификације (католици) и чешког језика (евангелисти). Језик и религију помињемо као најзначајније конституенте идентитета, али имплицирани проблеми захтевају социолошку, антрополошку и политичку анализу која превазилази оквире овог рада.

Идентитет настаје у оквиру дискурса, формиран је језиком и у језику и прилагођава се друштвеној ситуацији у којој се субјекат налази. Манифестација дискурзивног идентитета је извођење, играње одређене улоге. Сваки идентитет зависи од великог броја како психичких, тако и социјалних фактора, укључујући ту језик, културу, социјалну ситуацију и сл. Састоји се од мноштва микро-прича или функција које појединац обавља у току живота – Јунг ове улоге (нпр. ученик, дете, мајка, запослени итд.) назива маскама (*persona*) и оне представљају прилагођавање субјекта ситуацији. Друштво чини мноштво појединачних идентитета и извођење драмског текста је од неизмерног значаја за фиксирање елемената идентитета: „Извођачки чинови дакле имају круцијелан значај у конституисању телесног као и друштвеног идентитета.“ (Fischer Lichte 2008: 27), јер извођење ствара осећај заједништва кад се изводи колективни идентитет. То такође важи за извођење појединачних идентитета припадника одређених мањинских група или гендерних улога.

Кључна промена у савременом поимању идентитета је поимање његове флуидности. Криштоф Јацек Козак – следећи Емануела Левинаса – дефинише идентитет у постдеконструкционистичком кључу као смењивање статичног и динамичног пола, успостављен у перманентном процесу самоспознаје и бескрајно променљив: „Човек је једино кадар да у себи одржи истовремено концепт другости и идентитета. Пошто тај идентитет после модернизма не може бити потпун (тоталан), него пре бескрајан, не може се укоренити у сигурном концепту сопственог тоталитета.“ (Kozak 2010: 156) Субјекат је увек сам себи истовремено стран и познат, Други и Ја, објекат и субјекат и није предефинисан доминантним дискурсом на начин постмодерног субјекта, који у суштини нема никакву самосталност и слободу, али ни стабилност, јер је базично релативан. Према Левинасовом деонтолошком схватању субјективитета, субјекат: „Мора заузети нов положај ‚на граници' између оба простора, апсолутног и релативног“ (Kozak 2010: 156) где се апсолутно у својству јаства „брине о томе да се моје спознајно ‚ја' сачува на граници, пре но што постане ‚други', то јест у непрестаној опасности да се самопоништи у објективности.“ (Kozak 2010: 156)

У корак са преиспитивањем идентитета иде и критика национализма који је пратећа негативна појава промена које су пратиле распад социјалистичких држава,[46] ангажованост текстова усмерена је према разоткривању и подривању идентификације са вредностима и јунацима националистичког дискурса и указивању на проблем који тај дискурс представља. Он утиче на тему текстова (или њихових делова) и на карактеризацију и грађење ликова.

Крај осамдесетих јесте преломна временска одредница због експанзије националистичких дискурса[47] и због отварања алтернативним видовима обраде или представљања стварности у уметничким делима. Обе тенденције прате почетак краја социјалистичких режима и распад држава формираних након Другог светског рата. Социјалистички дискурс је са једне стране проузроковао трауму сам по себи (посебно у

[46] Процват националистичког говора је појава коју не смемо приписати искључиво постсоцијалистичким друштвима – његов развој може се приметити и у дугорочно демократским друштвима након терористичких напада у Њујорку 2001. године и током „мигрантске кризе“ која је почела 2015. године. Као пример можемо узети британско позориште у коме политичка драма оживљава после 11. 9. и обрађује проблем самодефинисања британске нације (в. Sierz 2010). За драмску и позоришну обраду проблема миграције становништва у европском контексту в. Wilmer 2018.

[47] То је посебно значајно и за српску и за словачку драмску и позоришну продукцију осамдесетих година. Више о српској драми в. *Театрон*, 118 (2002: 5 – 12). Највећи број позоришних изведби посвећен је косовској тематици, (Radulović 2002: 7); као најзначајније (то јест, највише обојене националном тематиком) се пак издвајају *Колубарска битка* и *Ваљевска болница* које је на основу романа *Време смрти* Добрице Ћосића драматизовао Борислав Михаиловић Михиз. За словачку драму в. билтен позоришне поставке *Мојмир II или Сумрак кнежевине* (Kováč 2015: 72–87 [In]: Klimáček 2015). Ковач као доминантну тему словачке драме осамдесетих година наводи историју Великоморавске кнежевине и наводи да је: „[...] богата продукција драма са великоморавском тематиком осамдесетих година у вези са идејом нове словачке државности која постепено оживљава, која се недуго затим (год. 1993.) претворила у стварност.“ (Kováč 2015: 86) Треба имати у виду да драме о Великоморавској кнежевини нису биле постављене на сцену, али јесу биле успешне као радио драме (Kováč 2015: 86).

Источном блоку), а са друге стране је спречавао обрађивање претходних траума. Како савремени аутори не поседују директно искуство рата, проблем обраде и приказивања прошлости, заједно са чињеницом да се „[т]раума не сећа свог извора; пре понавља, у гестовима и телесном искуству, моменат когнитивне дисрупције.“ (Malkin 1999: 29), постаје још очигледнији стога што се потиснута траума манифестује у најразличитијим облицима као кошмар, а није могуће схватити њену суштину. У поновном и понављаном излажењу на површину потиснутог колективног садржаја имамо посла са „постсећањем“ које Маријен Хирш (Marienne Hirsch) дефинише као сећање као оно које има тенденцију да:

> *реактивира* и *поново отелотвори* удаљеније социјалне/националне и архивске/културне структуре сећања поново их повезујући са познатим индивидуалним и фамилијарним формамама медијације и естетског израза. Тако учесници под мањим утицајем могу постати укључени у генерацију постсећања које пак истрајава чак и након што сви учесници и чак и потомци њихове породице нестану.

(Hirsch 2008: 111)

Савремена драма се оријентише на преиспитивање претходећих артефаката политичког и културалног памћења. Своје значење производи сагледавањем интегрисаних елемената колективног сећања из другачије перспективе од оне која је понуђена политичким и културалним памћењем. Промену тачке гледишта омогућава коришћење архивске и „усмене грађе“ која је до тренутка настанка текста била запостављена, маргинализована и коју драмски текст износи на видело. Део грађе се такође реконтекстуализује нудећи могућност за другачије тумачење историјске стварности. Према мишљењу М. Албваша мора постојати слагање између памћења реципијента текста и самог текста да би текст имао учинка. Савремена драма се пак остварује у динамици слагања и неслагања: презентује опште познате чињенице да би их затим преиспитала и подстакла реципијенте на самостално смештање тих чињеница у нови оквир.

5.3 Траума у драми

Савремени драмски текст дијагностикује друштвене трауме и истиче потребу да се формира постсећање, то јест „[...] однос друге генерације према моћним, обично трауматичним искуствима која претходе њиховом рођењу [...].“ (Hirsch 2008: 103) Без рада на попуњавању празних места у сећању и давања гласа уђутканима постоји само фантомски траг у колективном несвесном који према психоаналитичком схватању прошлости изискује „[...] да се у тренуцима социјалне, економске, моралне кризе, јавља врста присиле повратка у прошлост, да се грешке понове како би се проблем расветлио.“ (Zobenica 2016: 100) Овакво психолошко схватање социјалне трауме и нужност повратка у прошлост и поновно враћање у тренутак настанка трауме нас изнова упућује на проблем извирања националистичких говора након попуштања социјалистичке репресије и доминације над сећањем.

Кали Тал наводи да се друштво носи са траумом уз помоћ митологизације, медикализације и нестанка који кодификује однос једне културе према трауми:

> Митологизација функционише тако што своди трауматичан догађај на сет наратива који постављају стандард (два и три пута испричане приче почињу да представљају ‚причу' о трауми) преокрећући га из застрашујућег догађаја који није могуће контролисати у затворен и предвидљив наратив. Медикализација фокусира наш поглед на жртве трауме, истичући да оне пате од ‚болести' која може бити ‚излечена' у оквиру постојећих или благо модификованих структура институционализоване медицине и психијатрије. Нестанак – одбијање да се призна постојање одређене врсте трауме – обично се постиже потцењујући кредибилитет жртве.

(Tal 2017: непагиновано)

Талино виђење указује на велики простор за манипулацију сећањем и константан ризик од претварања живог сећања у пуки симбол или метафору у тренутку уласка у културни дискурс, али је конзистентно са тумачењем мита као формотворне приче о пореклу и вредностима нације. Тал овде упозорава на нужно структуирање сећања приликом уласка дискурс које подлеже одређеним правилима. Из појединачног сећања се издвајају појединачне епизоде које имају сличности или се понављају и од њих се креира матрица која ће

представљати причу о одређеном трауматичном догађају која ће се у различитим варијантама понављати.

Драмска и позоришна обрада насупрот томе раде на освешћивању потиснутог садржаја тако што подсећају на појединачно уместо на опште у појединачним причама трудећи се да упозоре на могућност понављања грешака које су проузроковале трауму.[48] Присећање и подсећање на индивидуалне и мање познате приче је стога рационално политички чин. Савремена историјска драма је у непрекидном дијалогу са својом публиком и има намеру да: „[...] евоцира избрисана сећања на националну прошлост, да реконтекстуализује, да поново отвори канонизоване ‚наративе' сећања, да премисли табу дискурсе, да се умеша у политику сећања и репресију и да укључи (и повремено узбурка) запамћену свест своје публике [...]" (Malkin 1999: 3). Полемика коју води са својим материјалом (укључујући ту и публику) оно је што повезује концепте историјске драме као политичког позоришта и као драме сећања[49] – подсећање је ангажовани чин јер је заборављање идеолошко. Књижевно, културно и индивидуално памћење се у текстовима којима се бавимо појављују паралено као сродни, али често сукобљени облици дискурса. Дисперзивност као поступак обраде материјала резултат је опште промене мишљења, одн. губитка вере у могућност пуне спознаје и у целовитост као такву.

Словеначки теоретичар драме и филозоф Криштоф Јацек Козак у промени начина размишљања проналази корене савремене трагедије одбацујући тврдње о смрти трагедије (Џорџ Стајнер (George Steiner)) сматрајући да је класицистичко тумачење аристотеловских правила заправо зауставило природан развој жанра и могућност рецепције савремене драме као трагичне (в. Kozak 2010: 21). У студији *Привлачна фаталност: субјект и трагедија* наводи да је трагедија у традиционалном или аристотеловском смислу изумрла са развојем модерног субјекта, који почиње у ренесанси, а врхунац и почетак распада доживљава у модернизму, те је проучавање субјективитета као филозофске категорије окосница истраживања савременог поимања трагичног, што у његовом поимању јесте валидан смер проучавања савременог драмског текста. Козак основу савремене трагедије своди на „конфликтну ситуацију дефинисану као неизбежну и нерешиву." (Kozak 2013: 33), а кључни фактори за њено обликовање постају ликови, односно њихов идентитет и субјективитет као несазнатљив, оптерећен својим и туђим траумама и изложен апсолутној патњи пре него апсолутном разрешењу.

---

[48] С друге стране у медијима масовнијим од позоришта као што су филм и телевизија пратимо управо митологизацију сећања и искоришћавање перспективе жртве за црно-бели приказ историјске стварности (*Дара из Јасеновца* или *Олуја* су у српској култури добри примери једностраног приказа конфликта без преиспитивања и сагледавања догађаја из више перспектива). У том смислу позориште представља критичку инстанцу која пружа алтернативни поглед на стварност.

[49] Парадигматски лик који представља метафору сећања и сећања као писања и извођења јесте Шекспиров Хамлет: „Па Хамлет није само парадигматски глумац; он је отелотворење позоришта, све док је позориште место за обраду комплексних односа између памћења и заборављања." (Raynar 2006: 52) Природу позоришта представља пак лик духа Хамлетовог оца, као материјализација историје, и као оно што прогања актуелну стварност „Разумевање појма извођења историје чак садржи димензију ‚духа' – омогућавајући мртвим херојима из прошлости да се поново појаве – баш као када Марцел или Хорације [...] упита: ‚Шта, зар се ова ствар поново појавила вечерас?' у уводној сцени *Хамлета*. [...] На метатеатралном нивоу, пак, ово питање такође имплицира да се потиснуте фигуре духова и догађаји из те (‚стварне') историјске прошлости могу (поново) појавити на сцени у позоришној изведби. Глумци изводећи такве фигуре су у ствари ‚ствари' које се појављују поново вечерас у изведби." (Rokem 2000: 6) Фреди Рокем указује на парадигматски статус *Хамлета* у области проучавања драме која има за предмет историјску прошлост. У самом појму драме и изведбе је имплицирано да се она увек бави прошлошћу – макар само у односу на традицију која јој претходи или у контексту претходних изведби (исте представе, истог текста). Савремена позоришна теорија (в. нпр. Carlson 2001) за своје полазиште узима овакво презентистичко поимање драме и позоришта.

5.4 Места сећања и хетеротопије

Сећање се у теорији колективног памћења – онако како је дефинишу Јан и Алаида Асман – углавном посматра као темпорално, као нешто што нема и не може имати облик или спацијалне карактеристике. Зато концепт места сећање Пјера Норе (Pierre Nora) и хетеротопије Мишела Фукоа (Michele Foucault) уводе простор као битну компоненту памћења. Норино дефинисање појма прилично је широко – обухвата споменике и све врсте културних артефаката који доприносе очувању сећања. Како је структура памћења архитектонска (в. Yates 1999: 18) сећања се, као асоцијације, везују за одређена места. Места сећања даље изазивају асоцијације и евоцирају успомене од којих се креира наратив. По узору на студију вештине памћења (*The Art of Memory*) Ф. Јејтс у којој се наводи да је „вештачко сећање [памћење] успостављено местима и сликама“ (Yates 1999: 22),[50] Нора места сећања дефинише управо као чвориште асоцијација, знакове знакова: „[з]а разлику од предмета повијести, *lieux de mémoire* немају референта у стварности, они су свој властити референт, знакови који упућују на себе саме, знакови у чистом стању.“ (Nora 2007: 164) Јејтс у својој студији анализира реторичку традицију и објашњава начин на који ретор памти текст који треба да изговори. Узима позориште као пример који илуструје структуру памћења, односно служи подсећању говорника на следећи део текста. Нора аналошки сматра да су споменици културе само подсетници који треба да асоцирају реципијента на причу о историји. Они не представљају историју саму, већ дискурс политичког памћења.[51] Фуко драмски простор узима као пример хетеротопије која на малом простору наизменично ређа велики број места, конфронтира их и производи асоцијације (в. Foucault 1997: 332 – 334).

За уметничко дело које је репрезент културног сећања простор је неизмерно важан – погледајмо само значај избора локације приликом постављања споменика. За анализу драме која евоцира сећање на историјски наратив важно је обратити пажњу и на темпорални и на спацијални аспект дела. Како се драмска радња у временском смислу дели на примарну и секундарну, тако постоји разлика и у просторима у којима се одвијају примарне и секундарне радње. Простори развијања секундарне драме могу бити управо места сећања: музеји, архиви, споменици итд. за које се везују различите слике-симболи који у гледаоцима производе различите асоцијације на примарну драму, тј. историјски наратив. Сећање на слику или симбол је сећање на интерпретацију која је увек наративна. Идентитет и јесте способност појединца да креира кохерентан наратив о прошлости и да је вреднује, а слика која се тумачи заправо представља збир метафора које упућују на неко одређено тумачење: „Изрази који описују слику јесу ‚мртве’ метафоре чији метафорички квалитет измиче онима који их користе. Корисници су под утицајем слике ако нису свесни њене метафоричке природе и не могу да се сете ниједног алтернативног начина да кажу шта слика представља.“ (Margalit 2015: 152) Циљ преиспитивања

---

[50] Јејтс у студији помиње и позориште сећања из 16. века које је у Италији направио Ђулио Камило (Giulio Camillo). Камилово позориште базирано је на посматрању добро осмишљених слика, фигура и симбола који треба да изазову одређене асоцијаје код гледалаца и мотивишу их да креирају причу. Камилов пројекат позоришта сећања има облик амфитеатра, али није извођачко позориште: „Јер је у Камиловом позоришту уобичајена функција позоришта обрнута. Нема публике која седи у седиштима гледајући представу на сцени. Усамљени ‚гледалац’ позоришта стоји онде где би била сцена и гледа ка аудиторијуму, посматрајући слике на растућим степеницама седам пута седам капија.“ (Yates 1966: 141) Из студије Френсис Јејтс можемо сазнати да се ренесансно позориште сећања ослањало и на античке и на окултне традиције и да је било усмерено на планску, али мистериозну евокацију сећања у појединцу путем имагинације. Повезано је са зградама стварних позоришта – као позориште сећања Роберта Флада (Robert Fludd) са лондонским Глоубом (the Globe) – и са концептом позоришта света (*teatrum orbis*) (в. Yates 1966: 320, 330).

[51] Тело такође може бити место сећања. Тако је за Брехта сећање и уметност представљала темељ друштва и он у свом стваралаштву наглашава људско тело као артефакт сећања, споменик (Freeman Loftis 2013: 51). Људско тело је у драмском тексту заступљено драмским карактером и рад са телом, гласом, говором (у дидаскалијама) је артикулација сећања и заборављања. Свако драмско дело је онда парадигматско место сећања и поновно иницирање процеса жалости у циљу „пребољевања“ историјске трауме.

је онда указивање на метафоричност слике да би се реципијенти подстакли на проналажење алтернативних значења и тумачења.

6. Историјска драма у словачкој и српској драмској традицији

Почетак развоја историјске драме у обе књижевности које разматрамо везано је за 19. век и период националног препорода. Повећано интересовање за историју малих народа у доба романтизма[52] било је у вези са политичким пројектом стицања самосталности од великих империја или пројектом изградње јединственог националног осећања код народа који су самосталност стекли. Целокупна културна делатност и књижевна продукција биле су усмерене на доказивање права народа на самосталност па су културни делатници радили на проучавању усмене књижевне традиције, кодификацији народног језика и стварању књижевности на том језику, као и проучавању националне историје. Пројекат је био вођен идејом Хердеровог тумачења историје према коме време словенских народа тек долази и Хегеловим схватањем историјског прогреса и био је оптимистичан (све до Пролећа народа 1848/49.).

Драми и позоришту се према Шилеровом учењу приписује моћ оплемењивања народа у моралном смислу, а такође се посматрају као уједињујући фактор за широке, већински неписмене, народне масе које треба образовати и поучити о националној историји. Ту се историја претвара у утемељивачки мит смештен у давну прошлост и позива се на самосталност која је постојала пре доласка страних завојевача. Историјска драма тог времена има много чега заједничког са мелодрамом која са црно-белим херојским заплетом комбинује љубавни. Увек се ради о подели ликова на „наше“ и „њихове“, где су ови први носиоци позитивних, а потоњи негативних особина. Јунаци су у Фрајтаговом смислу јако заинтересовани за националне циљеве и њихова евентуелна злодела су њима оправдана. Драма повлачи паралеле између неког прошлог времена и садашњег тренутка, а јунаци се приказују као узор који треба следити. Све ово проистиче из Хегелове теорије драме изложене у *Естетици*:

> С једне стране, наиме, борба између опречних *намера* налази своје поравнање; с друге стране, индивидуе су уложиле више или мање своје целокупно хтење и цело своје биће у свој потхват који треба да изврше, тако да успех или неуспех тог потхвата, његово потпуно или делимично спровођење, неминовна пропаст или делимично спровођење, неминовна пропаст или мирно измирење са привидно супротним намерама, све то утолико одлучује о судбини дотичног индивидуума уколико се он идентификовао са оним што је био принуђен да покрене. Због тога се истински завршетак постиже само тада ако су сврха и интерес оне радње око које се све креће идентични са индивидуама, и ако су апсолутно за њих везани. – Јединство радње, опет, може да буде сажетије или лабавије, што зависи од тога да ли су разлике и супротности међу карактерима који драмски делају просте и једноставне или се гранају у разноврсне споредне радње и личности.

(Хегел 1975: 572)

Нужно затворена радња проистиче из карактера и они јој дају смисао, све је подређено њиховим циљевима, а они с друге стране могу бити подређени околностима, вишим силама, другим лицима и сл., али су они ипак носиоци радње. Грађење лика је тачка пресека између епског, које приказује спољашње у свом тоталитету, и лирског, које приказује тоталитет унутрашњег света у конфронтацији са спољашњим, јер су лик и делови његовог унутрашњег света носиоци драмског. Драмски лик се не приказује у својој тоталности, већ редукован на

[52] Мимо словачког и српског контекста, повећано интересовање за традицију је симптоматично за 19. век као део процеса формирања наука након просветитељства, али такође указује на удаљавање од традиције под притиском промене начина живота са индустријском револуцијом и модернизацијом: „У великој мери је на исти начин категорија ‚класичног' била симптом и израз модернитета са којим је контрастирана, тако да је потрага за аутентичном традицијом такође била јединствена модернистичка преокупација, која показује акутни осећај одвојености од те традиције.“ (Singleton 2010: 168) Цитат је везан за индијску уметност и јогу с краја 19. и почетка 20. века, али објашњава и целу струју западног мишљења која је изнедрила модерну етнологију и антропологију, филологију, историју уметности итд.

особине које су есенцијалне за покретање и развијање радње. Хегел је сматрао драму врхунским изразом духа народа и самим тим врхунцем националне књижевности. Његова филозофија је утицала на богат развој историјске драме током 19. века, а теорија је постала идеални метод слављења националне прошлости.

6.1 Словачка историјска драма

Романтичарски покрет у Словачкој повезан је са ликом и делом Људовита Штура (1815–1851) као носиоцем идеја словачког романтизма и преносиоцем немачких романтичарских идеја и филозофије. Штур је био песник, публициста, политичар, филозоф и кодификатор словачког књижевног језика.[53] Студирао је у Халеу био је предавач на евангелистичком лицеју у Братислави (тадашњем Прешпороку) и као предавач филозофије, историје и словенске књижевности је одговоран за образовање целе једне генерације студената (укључујући ту и српске интелектуалце) којој је пренео постулате Хегелове и Хердерове филозофије и идеју о националном препороду која је оригинално настала из жеље за уједињењем расцепканих немачких кнежевина.

Према Хердеровом тумачењу историје, време словенских народа тек треба да наступи, те је такво виђење једна од основа идеје националног препорода. Насупрот класицизму, чије је виђење стварности и истине апсолутно, романтизам „открива“ историју, тј. условљеност друштвених појава и вредности историјским факторима и „[...] управо у том романтичком откriћу историје настала је и историјска драма.“ (Lešić 1989: 118 – подвукао аутор). То ново схватање историје изнедрило је осећај узрочно-последичне повезаности сопственог делања са судбином народа па су чинови појединца усмерени на добробит заједнице. Национално буђење спровођено кодификацијом и писањем новинских чланака и књижевних дела на народном језику требало је да постави темеље државности. Књижевност је заступала националне интересе и имала је задатак да докаже аутохтоност словачког народа на територији коју настањује и да приволи мађаризовано племство словачког порекла својим коренима и ангажује становништво да учествује у предстојећој револуцији (1848/49).

У ширењу препорода на неписмени слој становништва своју улогу је одиграло у то време формирано аматерско позориште.[54] Позориште је најпре приказивало преводе текстова тада популарних немачких и мађарских аутора, али се увиђала потреба писања драме на народном језику.[55] Због тога је Микулаш Дохнани (Mikuláš Dohnány) формулисао теорију драме *Реч о драми словачкој* (*Slovo o dramate slovenskom*, 1845) која је показивала како словачка драма треба да изгледа. Дохнани одбацује германску драму – укључујући ту и Шекспира – због изражене индивидуалности ликова и суровости. Словаци по његовом мишљењу треба да пишу о славној историји (ту се пре свега мисли на историју Великоморавске кнежевине и владавину њеног најуспешнијег владара Сватоплука); о савременом животу и моралу и на мотиве из народних бајки и прича. У складу са Хегеловом филозофијом, Дохнани сматра да драма настаје у тренутку врхунца националне славе и заговара писање о значајним историјским периодима и личностима као део рада на достизању тог врхунца. Сам Дохнани написао је драму на тему из

---

[53] Прву кодификацију словачког књижевног језика спровео је католички свештеник Антон Бернолак, али она је била прихваћена само од стране католичке интелигенције, док су се еванглисти користили библијским чешким језиком (језиком на којем је штампана Краљичка Библија). Штур је размишљао о даљем коришћењу чешког језика у Словачкој (своје прве песме је написао на чешком) и о томе дискутовао са представницима чешке интелигенције, да би се касније заједно са Јозефом Милославом Хурбаном и Михалом Милославом Хоџом одлучио за формирање самосталног словачког језика. Кодификација која за основ узима средње-словачко наречје извршена је у Хурбановој парохији у Хлбоком 1843. године и прихватили су је и евангелисти и католици.

[54] Прво професионално позориште је Словачко народно позориште оформљено 1919. године након настанка Чехословачке републике.

[55] У време романтизма је домаћа класицистичка комедија била на свом врхунцу у делу Јана Халупке (Ján Chalupka). Драмски текстови по романтичарском моделу су веома малобројни и углавном су то књижевне драме. Као најзначајнији текст се издваја драма *Rajnoha, zbojnický hajtman* Штефана Петруша (Štefan Petruš) који обрађује у то време популарну тему хајдука. Типски јунак хајдука је Јаношик, много пута обрађиван у књижевности и на филму.

савременог живота реагујући на протестни одлазак студената Братиславског лицеја у Левочу 1844. након отпуштања Љ. Штура са катедре: *Одлазак из Братиславе* (*Odchod z Bratislavy* – припадници штуровског покрета су је поставили 1846 играјући сами себе). Једина драма која је поштовала правила Дохнанијеве драматургије била је трагедија *Mamaj* (*Mataj*, 1862) Самуела Ормиса (Samuel Ormis), чија је фабула бајковита и говори о борби правоверника са ђаволом.

Пробуђено интересовање за националну историју изнедрило је неколико тема које су се у смислу доказивања аутохтоности показале као наједекватније и које ће се интензивније обрађивати у 20. веку. Једна од њих је историја Великоморавске кнежевине (*Краљ Сватоплук* И. Стодоле, *Прибина* А. Придавока), затим мит о хајдуку Јаношику (нпр. *Јуро Јаношик* Ј. Бородача, *Јаношик* М. Разусове-Мартакове, *Јаношик* Ј. Пољичана) и лик Матуша Чака Тренчинског, властелина који је најдуже одржао самосталност својих поседа у оквиру Угарске и распада Великоморавске.[56] Међу темама из савременог живота се као најзанимљивија за драмску обраду показала револуција 1848/49. године, коју је драмски обрадио велики број аутора: Јозеф Подградски (Jozef Podhradský), Вилијем Паулини-Тот (Viliam Pauliný-Tóth), Микулаш Штефан Ферјенчик (Mikuláš Štefan Ferienčik). Издвајамо текст Људовита Кубањија (Ľudovít Kubáni) *Три сокола* (*Traja sokoli*) из 1868. године, који има документарни карактер и сведочи о хапшењу и помиловању тројице револуционара. Драматичар Јан Паларик (Ján Palárik), најпознатији као аутор комедија, у чланку *Значај народне драмске књижевности* (*Dôležitosť dramatickej národnej literatúry*, 1860) у складу са хегеловским постулатима даје посебно место драмској књижевности. Упркос таквим теоријским поставкама, примат у књижевном стваралаштву током целог 19. века имају поезија и проза (чији је велики део историјска проза), док је драмско стваралаштво у запећку и базира се на комедији и фарси, које су ближе широким народним масама (и аматерском извођењу).

Без обзира на надахнуће поникло у романтичарском покрету, у словачкој књижевности су најзначајнија драмска дела настала после револуције и то у духу класицистичке поетике у формалном смислу, док романтичарска филозофија постоји на идејном плану дела. Како је предреволуционарни оптимизам у духу хегеловско-хердеровске концепције историјског развоја ишчилео после револуције, у том периоду доминирају трагедије на теме из националне историје. Окретање темама из давније историје условљено је пак и строгом цензуром угарских и касније аустроугарских власти. У том периоду, у књижевној историји званом период Матице Словачке по оснивању и краткотрајном раду ове институције (1863–1875), настаје највећи број драмских текстова.

Јонаш Заборски (Jonáš Záborský, 1812–1876) издваја се на пољу формирања жанра „народне трагедије“ као писац скоро тридесет текстова на теме из словачке и словенске историје: трагедије са темом Великоморавске кнежевине и историје Словачке до револуције, која обрађује теме угарских династија, Матуша Чака, устанака и револуције (*Последњи дани Великоморавске* (*Posledné dni Veľkej Moravy*), *Династија Арпад* (*Arpádovci*), *Династија Хуњади* (*Huňadovci*), *Битка код Розхановаца* (*Bitka u Rozhanoviec*), *Дожа* (*Dóža*), *Голуб* (*Holub*)); трагедије које приказују српско-хрватску историју (*Хрватска Јелена* (*Chorvátska Helena*), *Црни Ђорђе* (*Ďorde Čierny*) и циклус о лажним Димитријима из руске историје. Тема лажног царевића привукла је и комедиографа Јана Паларика, али *Димитрије Самозванац* (*Dimitrij Samozvanec*), за разлику од његових веома успешних комедија, никада није био извођен.

---

[56] Матуш Чак Тренчински је био угарски племић који је живео на прелому 13. и 14. века у јеку борби за угарски престо између Карла Роберта Анжујског и чешког краља Вацлава III. Матуш Чак је присвајао имања присталица Карла Роберта и запосео је 50 тврђава и 12 жупанија. Његова моћ није ослабила ни после пораза од Карла Роберта 1312. године у бици код Розхановаца (у близини града Кошице). У периоду националног препорода лик Матуша Чака доживљава митизацију – он је означен као владар Ваха и Татри (река Вах и планине Високе Татре су национални симболи Словака), а овај период је тумачен као доба самосталности у оквирима Угарске и својеврсно продужено трајање Великоморавске кнежевине. У романтизму је о Чаку писао Јонаш Заборски, а у савремено дома је његово дело *Битка код Розхановаца* драматизовао Карол Хорак.

Историјска драма у Словачкој остала је књижевна појава – нису извођене ни народне трагедије Јонаша Заборског, иако су управо оне представљале окосницу жанра и остварile најјачи утицај на млађе ауторе.[57] Најизвођенија историјска трагедија је неоромантичарска драма Павола Орсаха Хвјездослава (Pavol Országh Hviezdoslav (1848–1921) *Ирод и Иродијада* (*Herodes a Herodias*, 1909). Библијска тема дела не припада националној историји, али је владавина Ирода Великог и његовог наследника била инспиративна за ауторе прве фазе словачког реализма,[58] актуализована је и користила се за увијено повлачење паралеле између положаја народа у Јудеји за време Римске империје и потлачених етника у оквиру Аустроугарске монархије. Хвјездославовава обрада библијске теме повезана је са актуелном политичком ситуацијом и указује на проблеме апсолутистичких монархија каква је била Аустроугарска. Драма *Ирод и Иродијада* најбоља је у низу реалистичких драма које су обрађивале библијске приче да би индиректно указале на актуелни положај Словака. Писана је у стиху – Шекспировом бланкверсу – и у прози. Аутор се као преводилац Шекспира[59] обилато инспирисао његовим стваралаштвом, ауторима вајмарског класицизма и Пушкином у циљу приказивања апсолутног морала који се налази изван историје. Хвјездослав се пре свега ослања на јеванђеља по Матеју и Марку у којима је прича о околностима које су довеле до смрти Јована Крститеља испричана, али његова драма јесте историјска драма са акцентом на моралној деградацији Римске империје у годинама које су претходиле њеном распаду. Драма има петоделну композицију у којој сваки од чинова представља један од традиционалних делова структуре: експозицију, колизију, перипетију, кризу и катастрофу. Основни конфликт је политички и одвија се између потлаченог јеврејског народа и представника римске власти; као протагонисти и антагонисти издвајају се Јован Крститељ и Ирод и Иродијада. Конфликт Јована Крститеља као представника народа и властодржаца је такође етичке природе. Он се разрешава смрћу позитивног јунака Јована Крститеља, док правда за негативце бива задовољена њиховим прогоном. Хвјездослав намерно избегава кажњавање смрћу и оставља антагонисте да након успешне побуне народа (чије незадовољство кулминира смрћу протагонисте) промишљају о својим неделима у изгнанству. Такво разрешење изражава ауторову жељу за побуном и веру у бољу будућност за свој народ. Писање овакве, како ју је аутор називао, „високе драме“, у време процвата реалистичког и натуралистичког модела било је анахроно, али је управо та драма и врхунац и темељ будуће историјске драме у Словачкој.

Неколико документарних историјских драма је написао представник критичког реализма Јозеф Грегор Тајовски (Jozef Gregor Tajovský, 1874–1940) и ове његове драме сачињавају трилогију о преломним тачкама националне историје повезаним са оснивањем Чехословачке републике. Тајовски је ове драме писао у циљу подсећања на жртве поднесене за чехословачку идеју, а у време када се на словачкој страни пробудио национализам и незадовољство положајем у новој држави. Прва драма је *Смрт Ђурка Лансфелда* (*Smrť Ďurka Langsfelda*, 1923) о добровољцу који је учествовао и погубљен је у револуцији 1848/49. Ова драма има документарни карактер због тога што је Тајовски за потребе писања приступио озбиљном архивском истраживању, али се уклапа и у модел старије историјске драме слављења националне прошлости: „Допринос драме видимо више у њеним идејним него естетским квалитетима. [...] Може се постављати у свечаним приликама који подсећају на борбе за националну слободу и државност и једнако добро може послужити као уџбеник из историје о

[57] Његов утицај можемо пратити у стваралаштву аутора који иначе нису стварали драмску књижевност. Пре свега можемо издвојити најпознатијег, али и најпроблематичнијег писца прве фазе словачког реализма Светозара Хурбана Вајанског, сина романтичара Јозефа Милослава Хурбана. Он је 1894. написао драмску поему на тему из словачке историје *Ратмир*. Његова драма била је под утицајем филозофије романтичарског покрета, као и драме Подградског или Хвјездослава.

[58] Прва фаза која условно траје до 1900. године означава се још и као „идеални“ реализам и представља мешавину романтизма и реализма. Друга фаза се назива критичким реализмом и траје од 1900. до 1920. године. У обе фазе примат имају поезија и проза.

[59] Хвјездослав је поред Шекспира преводио и Мадаха, Гетеа и Пушкина.

револуционарним покретима 1848–1849. и диференцираним програмима словачког националног покрета." (Beňová 2015: 106)[60] На тему атмосфере у словачком делу Аустроугарске непосредно пред и током Првог светског рата је написао драму *Сањари* (*Blúznivci*, 1933) на основу архивског и судског материјала и исказа сведока, а као реакцију на јачање тежњи за аутономијом Словачке у оквиру Чехословачке.[61] Последњи део ове слободне трилогије чини драма *Јунак* (*Hrdina*, 1938) изведена пред обележавање годишњице смрти Милана Растислава Штефањика.[62] Главна тема ове драме је подељеност Словака у време Првог светског рата на патриоте и мађаризоване припаднике народа. Њихови сукоби превазилазе оквире самог рата, јер су далеко старији, а последице разрешења су далекосежније због тога што главни јунак пати од онога што бисмо данашњим речником могли означити термином синдром пост трауматског стреса.

У доба реализма у драми преовладава утицај романтизма и савремене тенденције се јављају само спорадично. Чак и аутори који су пратили жанровске трендове у области фикције историјску драму пишу према старијем моделу и на теме „прописане" романтичарским учењем. Тако Јаношик и Матуш Чак Тренчински остају у жижи интересовања великог броја аутора. Издвојили бисмо пример Владимира Хурбана Владимирова[63] (Vladimír Hurban Vladimírov, 1884–1950), познатијег као ВХВ који је написао драматизацију романтичарске приповетке Вилијама Паулинија-Тота *Матуш Тренчински* (*Matúš Trenčiansky*) 1920. и прву драму посвећену лику Људовита Штура (*Ľudovít Štúr*) 1926. године. Рецепција историјских драма у Словачкој је готово непостојећа, ниједна никад није постављена у позоришту, али је драма *Људовит Штур* имала радијску премијеру у Турчинском Светом Мартину 1932. године (в. Beňová 2015: 19). Та драма је такође прво дело које се бавило потом много пута обрађеним личним животом Људовита Штура и даје романтизовану слику кодификатора језика засновану на биографији J. M. Хурбана и сведочанствима заједничких рођака.[64] ВХВ је овим драмама покушавао да се укључи у главна струјања у словачкој драми и давао је подршку новој држави, изражавао оптимизам по питању заједничког функционисања Чеха и Словака, али и наглашавао посебност словачког народа у оквиру Чехословачке републике. ВХВ је написао и драму о Првом светском рату *Милица Николић* (*Milica Nikoličová*, 1922), која приказује збивања ван фронта и где је сукоб између зараћених страна (српске и Сила осовине) пренесен на лични живот протагонисткиње,

---

[60] Бењова наводи да је последња поставка била 1969. у Њитри као „идејно ангажовани израз који подвлачи паралеле између народног покрета 1848–1849. године и осећањима која резонирају у чехословачком друштву 1968–1969. године.

[61] Драма је писана и извођена на прославу петнаестогодишњице Чехословачке као подсетник на борбу за стицање државности и уједињење сродних и блиских народа, али је схваћена управо супротно – као драма која подржава идеју о самосталности Словачке која ће се реализовати током Другог светског рата под вођством Словачке народне странке Андреја Хлинке.

[62] Штефањик (1880–1919) је једна од најчешће драмски обрађиваних личности као борац за формирање Чехословачке, генерал, пилот, астроном и др. Био је студент и близак сарадник Томаша Гарига Масарика и заједно са њим и Едвардом Бенешом је обезбедио међународну подршку за нову државу која је настала по распаду Аустроугарске монархије. Погинуо је у авионској несрећи 1919. године. Поставке посвећене овом лику су углавном музичког и експерименталног карактера: опера *Последњи лет* Е. Бондија и Е. Кмећове (2001), драма с певањем *Генерал* Станислава Штјепке (2004) и мултимедијална плесна поставка *М. Р. Штефањик* (2009).

[63] ВХВ је у Словачкој заборављен и слабо проучаван аутор – како је живео у Старој Пазови, његово стваралаштво је занемарено и несхваћено упркос томе што је први писао и експерименталне драме у духу симболизма и експресионизма. Хурбанова историјска драма је инспирисана богато развијеном српском: „Очигледно је да се Хурбанов програм оријентације на националне теме водио више патриотизмом него уметношћу. ВХВ није крио да је за тако конципиран програм узор пронашао у српском и хрватском драмском стваралаштву које је пуно историјских и драмских наивности, али испуњава свој основни циљ – да побуђује и ојачава национално осећање." (Babiak 2011: 134) ВХВ је такође увео модернистичке и авангардне правце у словачку драму у експресионистичким, егзистенцијалистичким и надреалистичким драмама, али оне нису биле органски део словачке драме у време свог настанка.

[64] О овој драми смо писали у раду *Pravda a fikcia v historických hrách VHV* објављеном у зборнику *270 rokov dejín, kultúry a literatúry Slovákov vo Vojvodine* 2017. године.

Српкиње која се заљубљује у немачког официра и у којој се патриотизам сукобљава са осећањима према појединцу. Ова драма са романтичарском и мелодрамском потком је први пример спајања словачког и српског контекста, карактеристичног за словачку војвођанску мањинску књижевност.

У новим политичким околностима (Чехословачка република) познати комедиограф Иван Стодола (Ivan Stodola, 1888–1977) написао је неоромантичарску трагедију *Краљ Сватоплук* (*Kráľ Svätopluk*, 1931) по поруџбини Матице словачке. Трагедија је извођена на годишњице оснивања републике и спада у једну од најбољих и најизвођенијих Стодолиних драма. Великоморавска кнежевина се у драми изравно означава као прва словачка државна творевина, а савремени Словаци као потомци и наследници греха Сватоплукових синова – виновника пропасти кнежевине. Радња је смештена непосредно пред смрт Сватоплука у јеку борбе са Немцима и Мађарима. Кулминира Сватоплуковом смрћу која је уследила након што су његови синови сковали заверу против њега, а он им је опростио у нади да ће исто тако добити опроштај од Растислава, којег је свргнуо с трона и ослепео. Конфликт је иницран заљубљеношћу писара Пауча у Немицу, сестру супруге једног од Сватоплукових синова. Таква основа заплета је у суштини мелодрамска и то је оно што драму гура у категорију неоромантичарских дела. Подела на „наше“ и „њихове“ извршена је у две равни: антагонисти су странци (Немица је жена у коју је Паучо заљубљен), али и припадници друге вере. Главни конфликт се тако одиграва између пагана, заговорника словенске и заговорника латинске литургије[65] и тај спор остаје суштински неразрешен, а радњу затвара Сватоплукова антиципација словачког „хиљадугодишњег ропства“ под Мађарима у оквиру славног завета на сложност који Сватоплук оставља у аманет синовима. Међу антагонистима се налазе и Сватоплукови синови који у име вере кују заверу против њега. Сам Сватоплук је растрзан, хришћанин је само декларативно, приватно је паганин и изједа га грижа савести због прогона и ослепљивања Растислава, који му се у самртним мукама и привиђа. Лик Сватоплука одступа од норме црно-белог приказивања и његов је најмлађи син једини у целости позитиван јунак. Ова Стодолина драма је интертекстуална веза у савременој драми *Мојмир II или Сумрак кнежевине* Вилијама Климачека, где аутор цитира делове Стодолиног текста и користи га као основ за грађење радње и лика Сватоплука и Мојмира II и преиспитивање мита.

Краљ Сватоплук је први део трилогије о националној историји, коју су пратиле драме *Марина Хавранова* (1942) о револуцији 1848/49. и *Песник и смрт* (*Básnik a smrť*, 1945)[66] о Словачком народном устанку. Заједнички свим драмама је мотив борбе против Немаца и њихових присталица у властитим редовима. Стодола је пак далеко познатији као аутор друштвено-ангажованих комедија, а његове историзујуће драме (нпр. *Јањичари* (*Janičiari*, 1956) увијено говоре о актуелном стању ствари у којима је историјска потка парадигматски пример (реакција на окупацију Мађарске у наведеном примеру).

---

[65] Покрштавање Словена извршили су Ћирило и Методије, који су на територију Великоморавске кнежевине дошли на Растислављев позив. Растислав је сматрао да ће прихватањем хришћанства ојачати свој положај у односу на суседну Франачку. Солунска браћа су добила одобрење од папе да литургија буде служена на словенском језику, али је Сватоплук након доласка на власт прогнао бискупа Методија и његове ученике и увео служење на латинском, опет да би побољшао свој политички положај. У Стодолиној драми су неискрено прихватање хришћанске вере, забрањивање словенског језика као богослужбеног и насилно збацивање, ослепљивање и предаја стрица Растислава његовим непријатељима трагичка грешка Сватоплука, која је довела до распада кнежевине и због које је – уз неслогу Сватоплукових синова – цео словачки народ кажњен тако што је осуђен на вишевековну несамосталност.

[66] У револуцији 1848/49. су се носиоци препорода у народима који су живели на територији Угарске (Словаци, Хрвати, Словенци, Срби) договорили са аустријским властима о заједничком деловању против Мађара да би остварили већа права за себе. Након револуције су упркос победи доживели разочарање, јер Аустрија није испоштовала договор и следећа деценија је у словачкој историји књижевности запамћена као „године глувоће и немости“ због јаке цензуре и гашења свих институција (школа, новина, учених друштава итд.) за време владавине канцелара Александра Баха. Револуција је актуализована историја као парадигматски пример онога што се догађа кад се покуша сарадња са германским народима и то важи за све Стодолине драме, па и драме Тајовског.

Словачка драма се у континуитету развијала до комунистичког преврата у фебруару 1948.: „Ни настанак Чехословачке републике ни Словачка република и период 1945–1948 нису остварили толико агресиван утицај на уметничко стваралаштво [...] Ситуација након 1948. је практично негирала дотадашња развојна достигнућа и нивоом и политичким утилитаризмом је бацила оригинално стваралаштво неколико десетина година уназад.“ (Štefko 2011: 210) Социјалистички реализам као једина исправна метода је продуковао недраматичне и беживотне агитационе драме. Прописује тачно одређене теме, превасходно тему партизанског отпора који је кулминирао Словачким народним устанком:[67] „У оквиру драмског дела са рефлексија идеолошких захтева тог времена појавила пре свега у категорији драмског лика и радње. Тема устанка је била искоришћена за креирање идеала јунака.“ (Kročanová 2014: 59) Од прокламоване верзије приказивања устанка је одступао Леополд Лахола, аутор јеврејског порекла који је био интерниран, али и учествовао у устанку. Тему рата је код њега заступљена у многим делима, а из корпуса се издваја драма *Четири стране света* (*Štyri strany sveta*, 1947), која је због пацифизма одбачена од стране критике[68].

Једна од ретких несхематских и убедљиво најбоља о устанку је драма *Поноћна миса* (*Polnočná omša*, 1959) реномираног аутора и професора на катедри за театрологију Академије перформативних уметности у Братислави Петера Карваша. Карваш је о теми устанка писао 1948. у драми *Башта*, а о повратницима из концентрационих логора обрадио у драми *Повратак у живот* (*Návrat do života*, 1946)[69]. *Поноћна миса* је уследила након соц-реалистичке фазе аутора. Он се у њој враћа својим поетским достигнућима од пре 1948. године и у оквирима историјске фикције приказује Други светски рат на територији Словачке у малом, на плану једне малограђанске породице колаборанта и ратних профитера спремних да жртвују властитог сина, рањеног партизана, да би спасили своје главе. Тема колаборације и њених последица је заступљена и у драми *Тишина* (*Ticho*, 1948) Јураја Ваха и *Уља* (*Uľa*, 1959) Наташе Танске.

Историјска драма практично замире након Другог светског рата због доминације фељтонистичких драма и схематизма.[70] Постоји у форми радио драме током осамдесетих, а на сцену се враћа споро и поступно тек након 1989. године. Током осамдесетих година се развија и алтернативна позоришна сцена, која је и заслужна за увођење постмодернистичких (постдрамских) тенденција у текст и изведбу у позориштима попут ГуНаГу (Вилијам Климачек, Иван Мизера (Ivan Mizera)), Радошинско наивно позориште (Станислав Штепка), Стока и СКрат (Блахо Ухлар (Blaho Uhlár), Милош Карасек (Miloš Karásek), Ингрид Хрубаничова (Ingrid Hrubaničová)). Ова позоришта су експериментална, изведбени текстови, више налик сценаријима, настају на самим пробама и производ су колективног ауторства, фрагментарни су и више оријентисани на језички експеримент.

За ревитализацију историјске драме на пољу аматерских и алтернативних позоришта заслужан је Карол Хорак (Karol Horák, *1943), теоретичар драме и позоришта, професор естетике и драмски и прозни писац, који је основао Студентско позориште Филозофског факултета Прешовског универзитета у Прешову (Študentské divadlo FF PU Prešov) и са њим повезано Позориште поезије (Divadlo poézie). Хораков драматуршки и ауторски рад у области историјске драме фокусиран је на генерацију националног препорода, посебно романтичара:

---

[67] Словачки народни устанак трајао је од 29. августа 1944. до краја октобра исте године, након чега је угушен од стране немачке војске. 1. септембра 1944. је власт над устаничком територијом преузела Словачка народна скупштина, која је изгласала обнову Чехословачке републике. Након немачког заузимања Банске Бистрице која је била средиште устанка, устаници су прешли на партизански начин ратовања, који је трајао до краја рата. У новије доба су устанку посвећене драме *Ватре ватрене* (*Ohne ohnivé*, 1996), *Устанак* (*Povstanie*, 2014) Славе Даубнерове, а јавља се и као мотив у драми *др Густав Хусак – затвореник председника, председник затвореника* (*Dr. Gustáv Husák – väzeň prezidentov, prezident väzňov*, 2005) В. Климачека.

[68] Лахола је емигрирао 1949. године и између осталог је живео у Југославији и радио на филму.

[69] У концентрациони логор је смештена и драма *Антигона и они други* (*Antigona a tí druhí*, 1962).

[70] Пример је драма Љубомира Смрчока и Јураја Шпицера *Узбудљиво лето* (*Búrlivé leto*, 1955).

Битка код Розхановаца (*Bitka u Rozhanoviec* (1972), драматизација драме J. Заборског), *Јеванђеље по Јонашу [Јони] Заборском* (*Evanjélium podľa Jonáša (Záborského)*, 1984), *Апокалипска према Јанку Краљу* (*Apokalypsa podľa Janka Kráľa*, 1994, драма о романтичарском песнику и његовој поезији), *„...нека буде царство твоје...“ или живот, дела и смрт пророка Људовита (Штура)* (*„Príď kráľovstvo tvoje...“ alebo život, skútky a smrť proroka Ľudovíta (Štúra)*, 1996)[71], *Архе договори или Месијанистина глава* (*Archa úmluvy alebo Mesianistova hlava*, 2000, драма о романтичарском песнику Саму Бохдану Хробоњу). За потребе позоришта поезије је Хорак драматизовао и на тај начин рехабилиотовао дело многих словачких аутора из скорије или давније прошлости (поезија Мирослава Валека или Лаца Новомеског као савременика, Јан Амос Коменски као ренесансни научник и др.) За Хораково стваралаштво је карактеристичан рад у позоришним радионицама, његови текстови коначан облик добијају тек у конкретној изведби, те свака драма има више верзија. Хоракове драме су извођене и у институционалним позориштима у режији професионалних редитеља.

Деведесетих година се помаља интересовање за преиспитивање прошлости, те је један од првих текстова написао В. Климачек о устанку (*Ватре ватрене* из 1996.) и овај текст је алегоријски и самим тим субверзиван, јер представља ослобађање од диктата социјалистичког реализма. Јана Јурањова је у духу преиспитивања патријархалне идентитетске матрице написала *Чиније сребрне, посуде одличне* 1997. године о представницима штуровске генерације преиспитујући културно наслеђе националног препорода и превасходно место жена у наративу који традиционално подлеже митизацији.

Експанзија жанра долази пак тек након 2000. године и уз институционалну потпору, када историјске и документарне драме за потребе обележавања различитих годишњица, али и превредновања и анализе друштвено-политичке стварности минулих епоха пишу В. Климачек, Растислав Балек (*Tiso*, 2008), Петер Павлац (*Masaryk/Štefánik*, 2017, *Pani Ajnštajnová*, 2017), Роман Олекшак и Валерија Шулцова (*Doktor Macbeth*, 2014), Матуш Бахињец (*Kabaret normalizácia alebo Modlitba pre Martu*, 2018) и други. Велику улогу у овоме играју позоришта која покрећу целе циклусе посвећене одређеним темама, али и Позоришни институт из Братиславе који континуирано објављује изборе драма домаћих аутора, у оквиру позоришног фестивала *Нова драма* расписује годишњи конкурс за најбољу драму младих аутора и организује пробе читања најбољих драма из претходне године. Институт је организовао више пројеката везаних за савремену драму на теме актуелне у друштву – нпр. *ЕУ очима драме: Оде или фарсе* (*EÚ očami drámy: ódy, či frášky*, 2015) у којима скуп аутора у појединачним драмама рефлектује чланство Словачке у Европској унији.

У наш избор улазе драме К. Хорака, Јане Јурањове, В. Климачека, Растислава Балека, Романа Олекшака, Валерије Шулцове, Славе Даубнерове и Петра Павлаца. Сви ови аутори се баве преиспитивањем форме и тема из ближе или даље националне прошлости.

Јана Јурањова (Jana Juráňová, *1957) студирала је руски и енглески језик у Братислави и једна је од најзначајнијих савремених преводитељица са ових језика. Једна је од оснивачица феминистичког удружења, часописа и издаваштва Аспект (1993). Пише књиге за децу, прозу и драму и бави се гендерним проблемима и преиспитивањем историје из феминистичке перспективе (романи: *Редовнице* (*Orodovnice*, 2006), *Живела сам с Хвјездославом* (*Žila som s Hviezdoslavom*, 2008)

Вилијам Климачек (Viliam Klimáček, *1958) је бивши лекар, драмски писац и оснивач алтернативног аматерског позоришта ГУнаГу у Братислави (1985), прозаиста, песник и аутор књижевности за децу и омладину. Климачек је изразито плодан аутор постмодернистиче оријентације. Божена Чахојова означава вид постмодернизма заступљен у Климачековом стваралаштву као „прецизну постмодерну“ (postmoderna presná) (Čahojová 2002: 99) инспирисану превасходно кубизмом, која се огледа у принципу монтаже као главном

[71] Друга верзија ове драме постоји под називом *Пророк Штур*. Обе верзије комбинује драматизација Михала Бабјака (Michal Babiak).

структуралном принципу. Климачек је исказао своју фасцинацију модернизмом неколиким текстовима посвећеним надреализму или руском футуристи Велимиру Хлебњикову (*Dáma s Kolibríkom, Eva Tatlin*), али и Чеховом, са којим дели оригинално занимање (*Čechov-boxer*). Климачек је по образовању лекар и радио је као анестезиолог до 1992. године, када се у потпуности посветио позоришном и књижевном стваралаштву. Климачек је обрадио готово све заступљене и мање заступљене историјске теме, те је и најприсутнији аутор у овом избору. Његова поетика је током година доживела значајне промене: од иницијалне типично постмодернистичке разиграности је током година прелазио ка далеко чистијој форми и чвршћој структури, задржавајући аутентичну вишезначност ауторског језика. У *Мојмиру II* се пак Климачек враћа формалним поступцима с почетка своје каријере. Климачек је као продуктиван аутор у свом опусу обрадио готово све значајне личности словачке недавне прошлости: Густава Хусака (*Dr. Gustáv Husák – väzeň prezidentov, prezident väzňov*, 2005), Александра Дубчека (*1968 #dubček: o človeku a dobe*, 2018), Станислава Мечјара (*Mečiar – naučte sa so mnou žiť*, 2016), али и догађаја попут Холокауста (*Holokaust*, 2020), окупације 1968. године (*Horúce leto ´68,* 2006) или Плишане револуције (*Vodka a chróm,* 2018).

Растислав Балек (Rastislav Ballek, *1971) је позоришни редитељ интересантног вишезначног рукописа, а *Tuco* (2005) је у словачком контексту култни текст и поставка, јер отвара врата преиспитивању (историјске) стварности. Балек је режирао велики број текстова у оквиру Грађанског циклуса Позоришта Арена, али и бројне провокативне драмске текстове савремених аутора у другим позориштима на територији Словачке, која су гостовала на значајним европским фестивалима. На списку поставки које је режирао стоји и *Крхен бесмртни* (*Krcheň besmrteľný*, 2001) у којој Ева Малити Фрањова приказује дегенерацију поклоника социјалистичког режима на примеру једне породице. Балека занимају друштвено-политичке и историјске теме и због тога је неретко постављао ангажоване драме домаћих аутора (једна од значајнијих његових поставки је *Мојмир II или Сумрак кнежевине* која осликава комплементарност списатељских и режијских поступака). Друго велико питање његовог стваралаштва су општељудска морална питања, па се у његовом опусу налазе и светски класици који се њима баве.

Владислава Фекете (Vladislava Fekete, *1973) се превасходно бави менаџментом у култури – била је на челу братиславског Позоришног института, а тренутно је управник Позоришта Павела Орсаха Хвјездослава (DPOH – Divadlo Pavla Országha Hviezdoslava). Написала је неколико награђиваних позоришних текстова (награда Алфред Радок и Beverly Hills Screenplay Contest), уредила антологију савремене словачке драме на српском (*Нова словачка драма,* 2018) и преводила савремене српске ауторе на словачки за едицију Позоришног института.

Петер Павлац (Peter Pavlac, *1976) је драматург, драмски писац и сценариста, завршио је позоришну режију и драматургију на Академији извођачких уметности у Братислави, на којој је и професор анализе драмског текста. Радио је у Словачком народном позоришту и сарађивао са многим другим домаћим и страним позориштима. Историјске теме је обрађивао у драматизацији мемоарског романа Јана Ризнера *Седам дана до погреба* (*Sedem dní do pohrebu*, 2010 (роман), 2013 (драматизација)) посвећеног првој ауторовој супрузи, познатој преводитељки Зори Јесенској и њеној судбини током нормализације када јој је било забрањено да ради. Ауторски текстови на историјске теме су *Црвена принцеза* (*Červená princezná*, 2009) о Галини Брежњевој и *Ајнштајнова жена* (2017) о Милеви Марић. Потоња два текста су настала за конкретну глумицу – Зиту Фуркову – прва истражује период путем лика совјетског председника и његове неконвенционалне кћери, а друга преиспитује патријархат путем односа познатих супружника. Трећа његова историјска драма је *Масарик/Штефањик* (*Masaryk/Štefánik*, 2018), писана поводом стогодишњице оснивања Чехословачке за Градско позориште у Злину и Позориште Арена у Братислави.

Роман Олекшак (Román Olekšák, *1978) је драматург, драмски писац и сценариста, добитник неколико награда за најбољу драму на чешком и словачком Језику „Алфред Радок“ и „Beverly Hills Screenplay Contest“. За телевију и филм најчешће пише трилере и то углавном у коауторству са Валеријом Шулцовом (Valéria Schulzová, *1975), редитељком, драмском списатељицом и сценаристкињом. Најзначајнија њихова драма је *Лени* (*Leni*, 2013) која тематизује лик немачке редитељке и глумице Лени Рифенштал и њену сарадњу са нацистичким режимом.

Слава Даубнерова (1980) је редитељка и перформерка. Дипломирала је културологију, а докторирала на Академији извођачких уметности у Братислави на Катедри за театрологију. Даубнерова је пионирка у области перформанса у Словачкој и соло перформанси су чинили срж њеног стваралаштва до 2020. године, када је извела свој последњи, опроштајни перформанс *Ремек дело* (*Masterpiece*, 2020). Оснивачица је експерименталне позоришне трупе П.А.Т. (P.A.T.), која се бави позориштем и плесом истражујући алтернативне облике извођења. Њен први соло перформанс је био прва и једина поставка *Hamletmachine* (2007) Хајнера Милера у Словачкој, а као редитељка је активна на пољу драме и опере. Теме за које се занима су положај жене у уметности (нпр. *М.Х.Л.*), друштвени проблеми (нпр. *Устанак*), улога перформера и естетика перформанса, а све њене поставке су на овај или онај начин усмерене на разбијање друштвених и естетских конвенција.

6.2 Српска историјска драма

Богатији развој српске историјске драме у односу на словачку је условљен делимичним и касније потпуним ослобађањем од турске владавине у 19. веку, али и деловањем аматерских позоришта у Новом Саду, Београду, Крагујевцу и Панчеву које је довело до оснивања професионалних позоришта (Српско народно позориште у Новом Саду (тадашња Аустроугарска) 1861. и Народног позоришта у Београду 1868. године). У периоду након другог српског устанка 1814. године, који је довео до стицања аутономије у оквиру Отоманске империје и оснивања Кнежевине Србије на чијем челу је била династија Обреновић, био је неопходан рад на културном ослобађању становништва од турског утицаја: „Трагедије су будиле и усијавале национално осећање, а ово је првенствено било везано за однос према странцима од којих је требало ослободити поробљене крајеве.“ (Бајић 1972: 22). Публика тако добија шансу за колективно разрешење трауме проузроковане губитком самосталности након Косовске битке па је извођење историјске драме имало катарзичну, али и дидактичку функцију. Сврха писања оваквих дела је јачање отпора против Турака и одржавање сећања на народну поезију. Аутори су уз сопствено виђење историјских догађаја могли реаговати и на актуелна политичка и друштвена збивања, јер је аутор историјске драме увек политички пристрасан и заинтересован посматрач. При писању се материјал узимао из *Историје разних славенских народов, наипаче Болгаров, Хорватов и Сербов* Јована Рајића и из народне поезије.

Драмски писац Матија Бан је 1890. године објавио теорију драме под називом *Драмски назори пјеснички по свим струкама сем драмске* у којој, слично словачким теоретичарима рода, износи анахроне ставове о драми: одбацује реалистички материјализам, наводи Есхила, Софокла, Еврипида и Шекспира као адекватне узоре, уважава Хегелов став да је драмска уметност врхунац развоја духа једног народа и сматра да драма треба да буде писана у десетерцу или прози одбацујући јампски стих.

Прва српска историјска драма је дидактична историјска драма о Урошу Петом Емануила Козачинског изведена 1736. године у Сремским Карловцима, а прерадио ју је и објавио Јован Рајић 1796. Обе драме су просветитељског духа и писане на славјано-сербском језику.

Прва значајна драма на новокодификованом српском језику је *Смрт Уроша Петог* Стефана Стефановића из 1825. године у којој можемо пратити инспирације Шекспиром и Шилером. Драма има класичну структуру од пет чинова и главни конфликт између ликова Вукашина Мрњавчевића и Уроша Нејаког. Како историјска драма за свој предмет узима догађаје који представљају прекретницу и имају дугорочне последице, тема борбе за престо и

смена династије је често обрађивана. Борба за престо Немањића је у овом и у свим потоњим делима са истом темом актуализована повезивањем те борбе за власт са надметањем династија Карађорђевића и Обреновића на престолу Кнежевине Србије. У градњи лика Уроша Нејаког се Стефановић унеколико инспирисао ликом Хамлета, а у градњи лика Вукашина Мрњавчевића Магбетом. Испрва је Урош весео, безбрижан и неоптерећен младић да би касније био растрзан између заоставштине свога оца и властитог унеколико наивног идеализма. Откриће да је Душан Силни одговоран за смрт властитог оца у овој драми представља анагноризу, а Урошева „нејакост“ је неспособност да се идентификује са суровошћу свог оца и његова смрт, као и пропаст српског царства, тумаче се као последица трагичке грешке коју је починио његов отац. Стефановић у том смислу поштује правила класичне и класицистичке драматургије, али на крају врши скок у будућност (ауторову садашњост) говорећи о обнови земље после другог српског устанка и хвалећи Милоша Обреновића и поистовећујући га са Немањићима. Појављивање духа оца који доноси сазнање о хамартији је једна од шекспировских инспирација. Ова драма писана у духу романтизма изведена је први пут у Летећем дилетантском позоришту Атанасија Николића у Новом Саду 1825. да би након тога постала сталан део репертоара позоришта 19. века, а објављена је 1840. године и поставила је темеље будућој српској историјској драми.

Трагедије на историјске теме је писао истакнути комедиограф Јован Стерија Поповић: *Невиност или Светислав и Милева* (1827), *Милош Обилић* (1828), *Смрт Стефана Дечанског* (1849), *Сан Краљевића Марка* (1848), да наведемо само неке од њих. Стеријина „жалостна позорја“ извођена су у Новом Саду у позоришту Јоакима Вујића и у Театру на Ђумруку у Београду који је основао сам Стерија са Атанасијем Николићем, такође аутором историјских драма оног времена и била су популарнија од његових комедија.

Драме Симе Милутиновића Сарајлије *Трагедија Обилић* и *Дика Црногорка* из 1827. године нису извођена, а *Трагедија српског господара вожда Карађорђа* није ни објављена све до 1990. године. Четрдесетих година су поред Стерије историјску драму стварали и Атанасије Николић,[72] чије су драме пре драматизације народних песама него комплетна ауторска дела, и Ђорђе Малетић, далеко успешнији као позоришни критичар. Историјске драме Атанасија Николића и Ђорђа Малетића су биле веома популарне на позоришним сценама тог времена, али Стефановићева и Стеријина дела са историјске дистанце имају већу уметничку вредност. Уметничку вредност имају и драме плодног аутора Матије Бана, који се трудио да утка историјску стварност у потку драмске радње и карактера уместо фикције народног стваралаштва – посебно у драми *Цар Лазар* (1858). Бан се враћа и теми краја династије Немањића у драмама *Смрт Уроша V* и *Краљ Вукашин* (обе објављене 1857. године). Шездесете године су обележили текстови Јована Суботића. Позоришне поставке драма на теме из националне историје *Херцег Владислав* (1862), *Немања* (1863), *Бодин* (1868), *Милош Обилић* (1868) и *Сан на јави* (1869) биле су изутетно популарне код публике.

Романтизам седамдесетих година потврђује наклоност према историјским темама, али преиспитује перспективу из које се приказују историјски догађаји и поучност таквог приказивања. Романтичари попут Лазе Костића инсистирају на поучности која је саставни део жанра, али критикују поуке које су њихови претходници нудили публици. Драме *Максим Црнојевић* (1863) и *Пера Сегединац* (1882) Лазе Костића и *Јелисавета, кнегиња Црногорска* (1868) и *Станоје Главаш* (1878) Ђуре Јакшића представљају врхунац историјске драме 19. века. Уметничку вредност њихових комада неће достићи драме писаца као што су Милош Цветић, Милорад Поповић Шапчанин и Драгутин Илић, иако им се последњи по квалитету комада *Вукашин*, *Јаквинта*, *Саул* или *Женидба Милоша Обилића* највише приближио. За разлику од Цветића и Шапчанина који су се вратили историјској драми каква је била пре времена Костића и Јакшића, Илић је у своје текстове уносио елементе модернизма: „[...] у

[72] Николићеви текстови *Драгутин, краљ српски* (1844), *Краљевић Марко и Арапин* (1841) су објављени, а *Женидба цара Душана* и *Зидање Раванице* изгубљени.

складу са интенцијама српске романтичарске драме [је] и Драгутин Илић посезао за легендарним темама, али је у њих уносио тајанствени мистицизам, ритуалне игре и симболику која је била својствена тадашњој европској модерној драми [...]“ (Булат 2016: 24)

Период процвата историјске драме се завршава са Првим светским ратом, када је своје драме написао Милутин Бојић, од којих су најзначајније *Краљева јесен* (1913) и *Урошева женидба* (1915). У међуратној Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца и наиме потоњој Краљевини Југославији (1929) примећујемо практично гашење жанра историјске драме, вероватно зарад потреба интегрисања нове државе. У међуратном периоду је написана не нарочито успешна трагедија *Наход* Бранислава Нушића[73] (1923): „[...] Нушићу се мора одати признање за напор који је учинио да оживи на сцени једну од најзначајнијих владарских личности из српске прошлости – цара Душана. У том погледу карактеристичан је његов поступак при коришћењу елемента народне песме, које је луцидно комбиновао с историјским чињеницама [...]“ (Jovanović 1990: 51)[74] Изузетак су стиховане драме са романтичарским тенденцијама Николе Т. Ђурића *И вољеше царству небескоме. Косовска тетралогија* (1930), *Мајка Југовића* (1931), *Косовка девојка* (1932) и *Страхињић Бан* (1933).

Након Другог светског рата је социјалистички реализам прописивао теме које ће бити обрађиване, те је у сврху грађења заједничког југословенског идентитета пропагирао скретање пажње на НОБ и револуцију, док су националне теме у јеку грађења нове државе потиснуте. У првој фази развоја драме (Селенић га дели на три фазе) у јеку грађења нове југословенске државе су шематизам и цензура били најјачи, те ово неминовно кочи развој драме:

> Док српски роман управо у тој декади доживљава незапамћен процват [...], док се ствара неколико изузетних приповедача [...], нових критичара [...] и нових песника [...] поред већ афирмисаних из предратног периода, драма остаје готово занемарљив и безначајан род књижевности који тавори, пригушен сопственим прагматизмом и пропагандним шематизмом. Можда драмска књижевност тако упадљиво заостаје у овом периоду и стога што је позориште масовни медијум па природно подлеже строжој идеолошкој контроли, али ма шта да је разлог, очигледно је да драма овог периода не само да не тежи верном преношењу појава које приказује, већ је свесно небрижљица и према облицима у којима се оне испољавају.

(Селенић 1977: XVII–XVIII)

Драма углавном приказује трансформацију кроз коју пролази друштво и рефлектује рат. Прва значајна драма која и представља прекретницу у развоју драмске књижевности је *Небески одред* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића из 1956. године и њом Селенић започиње другу фазу. Ова у суштини егзистенцијалистичка драма која говори о искуству из недавне прошлости написана је на основу логорског искуства аутора. Лебовић и у потоњим својим драмама (нпр. *Халелуја*) обрађује логорашке теме без шематском црно-белог приказивања стварности. Са далеко мање успеха је о рату писао и Иван Студен[75] у драмама о стрељању у

[73] Нушић је раније написао драме *Кнез од Семберије* (1907) и *Данак у крви* (1908).

[74] Нушић је пре Првог светског рата написао неколико једночинки са босанско-херцеговачком тематиком као реакцију на аустроугарску окупацију и потоњу анексију БиХ (*Кнез Иво од Семберије* (1900), *Данак у крви* (1907) и *Хаџи Лоја* (1908).

[75] Право име аутора је Светолик Станишић. Написао је и научнофантастичну драму *Број 634* у којој тематизује употребу атомског оружја, а стоји и на почетку драматичарске заинтересованости за спор између будућих династија Карађорђевића и Обреновића драмом *Вожд* (1968), којој се замера хероизација главног јунака: „[...] лик Карађорђа био је овенчан сјајним ореолом трагичног хероја којем су мрачне прилике у Србији његовог времена и лична нетрпељивост Милошева морали доћи главе [...]“ (Милошевић 1977: непагиновано). Посветио је драме и другим значајним личностима српске историје: *Вук* (1971), *Гаврило* (1974) и *Кнез Лазар* (1989).

Крагујевцу 1941. године у драмама *Термити* (1957), *Којоти* (1969) и *Прах* (1986). Историјском темом се бавио и Милош Црњански у драми *Конак* из 1958. године и *Никола Тесла* из 1967.[76]

Иако историјске драме Црњанског нису ни приближно вредноване као његова *Маска, Конак* је значајан због специфичне обраде лика последњег Обреновића. М. Ломпар чита *Конак* као танану анализу друштва које је произвело оваквог краља и мета-историју у којој Црњански својеврсно одриче историчност приклањајући се тако апсурдном виђењу света:

> Краљ-дете, који се кикоће-и-споплиће, израста, дакле, на неверици у памћење, као краљ анти-историје, анти-памћења, или, пре и боље, краљ који зна – то је сасвим ново – да памћење постоји и *зашто* нас се не тиче: време оних педесет година о којима је бринуо ђенерал Франасовић управо је време када се пише *Конак*, па је то оно време које, остављајући духу двосмислености да лебди над позорницом, као код Јонеска (*П,* 1227), само по себи омогућава, по мишљењу Црњанског, претварање *драме у комедију*.

(Ломпар 2005: 32–33)

Отварање националних тема и зачеци савремене српске историјске драме почивају на текстовима Борислава Михајловића Михиза *Бановић Страхиња* и *Краљевић Марко* из шездесетих година (1963. и 1969. година). У Михизовом третману косовске теме видимо померање фокуса са романтизоване прошлости на антимитску потку која ће у каснијим декадама довести до формирања „*нове српске историјске драме*“: „Пародирање, измјена контекста, али и позиционисања ‚знаних' ликова у нове околности, драматуршко-сижејне трансформације и иновације све више на сцену изводе травестирану националну историју, легенду и мит, а тиме и структурно помјерају значењска поља *јунака* из епске народне поезије, који су послужили као својеврстан ‚еталон' или иницијални модел (прототип) потоњих драмских *ликова*.“ (Брђанин 2007: 12 – курзив оригиналан). Михизове драме написане су у време када је преиспитивање митова или њихово коришћење као параболе актуелне стварности била доминантна тенденција српске драмске продукције.[77] Седамдесетих и осамдесетих историјске драме пише и Миодраг Илић: нпр. *Пуч* (1973), *Вук и Милош, Легенда о земљи Лазаревој, Апис* (1988). Последњу историјску драму о кнезу Михаилу је написао 2024. године (*Књаз*).

Крајем седамдесетих се историјске теме враћају на сцену у оквиру јачања националистичких тенденција појединачних народа Југославије и одраз проблема унутрашње политике (нпр. М. Стојадиновић *Косовска трилогија* (1970), Д. Јовичић *Косовске жртве* (1975). У следећој деценији пратимо експанзију драма са косовском тематиком (*Косовска хроника* Р. Ђурђевића, *Косово* М. Шеварлића, *Бој на Косову* П. Зеца) у духу патетизације и идеализације славне прошлости. Михизови текстови пак остају најзначајнији у овој области као драме

---

[76] *Конак* М. Црњанског је историјска драма у пет чинова са реалистичким проседеом која приказује владавину и смрт последњег Обреновића. Мотивацију за трагичан исход проналази у несвесним поступцима самог Александра Обреновића као владара и личности. Црњански пак додаје комичне ефекте (масовне сцене у којима су актери као лутке, хоризацију и буфонизацију), као и елементе апсурда (умножавање слике употребом огледала, језички апсурд). Мило Ломпар при анализи ове драме иза апсурдних мотива види демоничност владара, одн. Мефистофела и инфантилност која временом прераста у тиранију: „Краљев подсмех, као оно што се налази *испод* његовог смеха, извире, дакле, из неког памћења које није сводиво на пуку неозбиљност: то је његов демонизам.“ (Ломпар 2005: 31) Црњански користи мотив поседнутости да би заобишао црно-бели приказ пуке незрелости која се везује за краља, а развија га путем мотива сујеверја, превасходно у дискурсу Драге Машин. Драгина анксиозност везана за поверице изазвана је демонском природом самог Александра.

[77] Између две Михизове драме стоји *Саванарола и његови пријатељи* (1965) Јована Христића која историјску потку италијанског XV века користи да изнесе мишљење о конкретној политичкој стварности: „Две супротстављење доктрине заправо су удаљене од истине у различитим правцима; оно што је данас правда, сутра ће бити злочин; оно што је јуче била издаја, сутра ће бити верност; велики усрећитељи човечанства су велики манипулатори; испоставља се да је најинтелигентнији став према историји став мирне резигнације и контролисаног цинизма који у драми заступа Губавац.“ (Селенић 1977: XLVI) Љубомир Симовић 1973. године објављује *Хасанагиницу* као осавремењену верзију народне песме, која ће за Симовића остати трајна инспирација.

преиспитивања, демитизације и актуелизације историјских ликова.[78] Друга тема која израња је Први светски рат, обрађена нпр. у фикцији Душана Ковачевића *Свети Георгије убива аждаху* (1984)[79]. Другачији приказ Другог светског рата се појављује у касније драматизованим приповеткама Јована Радуловића *Голубњача* (1982). Збирка прича која говори о усташким злочинима добила је награду СКОЈ-а у Загребу, а затим је у режији Дејана Мијача постављена на сцени Српског народног позоришта у Новом Саду и скинута са репертоара након девет изведби због критике Градског комитета Савеза комуниста: „Одатле је 1982. напросто протерана натегнутом политичком осудом тадашњих војвођанских властодржаца који су успело дело редитеља Дејана Мијача и сарадника оптужили као ‚најочитији пример ескалације националистичких и других непријатељских снага.'" (Копицл 1991: непагиновано) Представа је успешно играна у београдском Студентском културном центру и поновно постављана у позориштима у Приштини и Крагујевцу, али ју је првобитна забрана учинила контроверзном.

Осамдесетих година је историјску драму писала Јелица Зупанц и она се више пута враћала теми Првог светског рата: први пут кроз призму славних писаца Милоша Црњанског и Ива Андрића (*Црњански или лако је Андрићу*, 1985, постављена и екранизована и под називом *Загреб-Београд преко Сарајева*, 1992) у којој приказује фиктивно путовање возом двојице великана српске књижевности и дипломатије, а други пут у драми *Србијом узводно* из 1989. базираној на архивској грађи о шкотским болничаркама скрећући пажњу на улогу жена у рату. За женске теме се интересује у драми *Исидора* из 1987. године у којој приказује живот Исидоре Секулић. Значајна драмска списатељица и активисткиња Зорица Јевремовић почела је да пише раније – седамдесетих година – и њена драма *Ој Срби'о, нигде лада нема* (1971) бави се преиспитивањем идентитетске матрице кроз призму лика Милоша Обреновића. И друге њене драме (*Копиле 1948–1968* (1987), *Фјодорова девојчица* (1991) о српско-турском рату) посвећене су актуелизацији и деконструкцији историјског наратива:

> Међутим, оно што се чини најначајније јесте то да се драме Зорице Јевремовић уклапају у тренд који бисмо могли назвати *политиком сећања*, које се супротставља некој врсти званичне *политике заборава* која је у суштини део званичне културне политике. Та никада декларисана али делатна културна политика бира из историје управо оно што се лако може романтизирати и митски представљати, а заборавља и игнорише далеко важније – суштински битне догађаје или личности које се не уклапају у ‚херојске слике'. Зорица Јевремовић те моменте и те догађаје конструише и оваплоћује на потпуно другачији начин.

(Драгићевић Шешић 2009: непагиновано)

Уметнички и новинарски рад З. Јевремовић бави се демитизацијом и раскринкавањем популистичких и националистичких матрица (нпр. Косово у репортажама или драми *Балада о девојачком оделу*). Феминистички ангажман, табу теме, преиспитивање светске митологије итд. такође спадају у поље интересовања ауторке која је своје драме деведесетих година постављала

---

[78] Борислав Михајловић Михиз је и аутор драматизација романа *Време смрти* Добрице Ћосића, *Колубарске битке* (1983) и *Ваљевске болнице* (1989) (в. Radulović 2004: 9) које су довеле до експлозије национализма на позоришним сценама: „Почетак овог ‚пролома историје' може се ставити у 1983. годину, када је на сцену једног од најутицајнијих београдских позоришта [ЈДП] постављена представа *Колубарска битка*, рађена према мотивима романа *Време смрти*. Представа је ускоро постала много више од позоришта, не само због тога што јој се приписивао катарзичан карактер, сличан ономе који се постиже верским ритуалом." (Stojanović 2023: 59)

[79] Срђан Драгојевић је по истоименом сценарију Д. Ковачевића снимио филм 2009. године. Филм је од стране политичке врхушке оштро критикован због фикционализације историјских догађаја и непоштовања славне националне прошлости (одн. демитизације и депатетизације херојског наратива и иронизације позиције жртве). Драма и сценарио су превасходно оријентисани на приказ збивања ван фронта у сеоској средини и на промене које настају у појединцу кад се нађе у граничној ситуацији. Ова критика осликава кључност улоге коју Први светски рат игра у идентитетској матрици српског националног идентитета, јер се он до 1972. и романа *Време смрти* славио као југословенски утемељивачки мит, а овим романом почиње преиспитивање идеје о уједињењу Јужних Словена и тежиште националног мита се пребацује на жртвовање и повлачење паралеле између косовског страдања и Великог рата.

са пацијентима, особљем, члановима породица и комшилуком психијатријске болнице *Др Лаза Лазаревић*. У том смислу Јевремовићева припада постјугословенском женском утопијском антиратном континенту, како стваралаштво списатељица са ових простора у време ратова дефинише Тијана Матијевић (в. Matijević 2020).

Деведесетих година је актуелно преиспитивање наслеђа заједничке државе Јужних Словена и народно-ослободилачке борбе (нпр. *Ђенерал Милан Недић* Синиша Ковачевић, 1992). Ковачевић је започео писање драме спочетка осамдесетих година, а завршена је и изведена 1992. године. Ова реалистичка биографска драма иде у корак са рехабилитацијом четника и Равногорског покрета: „Тако се испоставља да се значењска амбиција комада налази у ревизији важећих ставова о Недићевој улози у Другом светском рату, и то ревизији која се не састоји у критичком преиспитивању комунистичке историје, већ у апотеози особе која је, ту нема дилеме, била квислинг." (Medenica 2004: 14) Ипак, више места заузима политичка сатира која рефлектује актуелно стање у земљи (нпр. *Тамна је ноћ* Александра Поповића, *Урнебесна трагедија* (1991), *Лари Томпсон или трагедија једне младости* (1996), *Контејнер са пет звездица* (1999) Душана Ковачевића). Долазак млађих аутора доноси промењену поетику, ангажованост и *in-yer-face* драматургију, а тема остаје актуална друштвено-политичка стварност. Потпору ангажованој драми од 2010. године пружа Хартефакт фонд путем годишњег конкурса за најбољу регионалу драму. Конкурс прати постављање победничког текста и збирка најбољих (у штампи или на сајту фонда). Први награђени текст је *Радници умиру певајући* Олге Димитријевић и она је објављена у првој збирци заједно са драмама Тање Шљивар, Марјана Тодоровића, Нинослава Ђорђевића, Златка Паковића, Рајка Ђурића и Катарине Тодоровића. За нас је интересантан текст *Убити Зорана Ђинђића*, фантастична алегорија која се одиграва на Новом гробљу и реконструише политичке околности убиства премијера са јасном алузијом на роман *Убити птицу ругалицу* о расним стереотипима и дискриминацији у Америци.

М. Фрајнд уводи разлику између друштвене и политичке историје, сматрајући да се драме које приказују потоњу, дакле, ангажоване драме које тематизују политичку стварност, касније могу квалификовати као историјске драме иако су у време свог настанка биле драме са савременом тематиком. Фрајнд као пример другачијег виђења и тумачења драме од стране реципијента текста наводи *Покондирену тикву* и *Родољупце* Јована Стерије Поповића: „За Стерију, *Покондирена тиква* је била приказ садашњости исто колико и *Родољупци*. За данашњег гледаоца *Покондирена тиква* је бриљантан комичан приказ једног вечитог друштвеног процеса – обогаћивања и снобовских амбиција које га прате. *Родољупци* су горка сатирична слика једног Стерији савременог лома, који је изнео у први план значајно политичко, идеолошко и историјско питање родољубља, те 1848. као и сваке друге године у којој се аналоган историјски прелом догађао или ће се тек догађати. Оба текста се називају комедијама, а оба нама приказују прошлост. Али би се само за *Родољупце* могло рећи да су историјска драма." (Frajnd 1989: 17) Већи део текстова насталих од деведесетих година наовамо никако ипак не потпада под категорију историјске драме због алегоричне реакције на актуелна дешавања или режим (нпр. Светислав Басара *Dolce vita*, Биљана Србљановић *Пад*, оба алегорије о владавини Слободана Милошевића).

Dolce vita Светислава Басаре из 1997. године представља апсурдну антиутопији која релативизујући време, простор и природу ствари указује на сву искривљеност вредносног система. Време радње је смештено у непосредну будућност у односу на време писања комада – 31. 12. 1999. и „предвиђа" свођење државе на територију града Београда, мада се иностранство у земљи под санкцијама, вођеној аморалним карикатурама, често налази и тик иза најближих врата: „И, када се, у завршној кошмарној сцени, коначно заигра коло уз песму ‚Играле се делије, *испод* земље Србије', постаје јасно да ауторова опаска о ‚санкцијама на време' (које се овој државној творевини ‚од Обреновца до Гроцке' спремају) указује на ситуацију у којој се, испод карневалског ‚лудила значења', разоткрива *визија апокалиптичног времена*." (Jezerkić i Jovanov 2007: 233) Ауторова сатира на бриљантан начин упозорава на замке национализма.

Пад Биљане Србљановић из 1999. године је у духу ауторкине поетике далеко мрачнији од Басарине трагикомедије. Србљановићева у овом тексту кошмарне структуре алудира на породицу тадашњег председника СР Југославије и кроз породичне девијације разоткрива потпуну деградацију друштва. *Пад* нуди хиперболизовану слику стварности са прегнантним метафорама (и буквално: мајка породице/државе поража кућу и различите институције и на крају бодљикаву жицу). Текст је заснован на истраживању као анализи национализма: „Тако је ауторка, темељним истраживањем студија Веселина Чајкановића и Николаја Велимировића, што јој омогућава да с ироничне дистанце говори о насилном оживљавању народне традиције, односно нације, потом злоупотреби медија, војној диктатури, православном фундаментализму, и најзад излоацији.“ (Jovićević 2017: непагиновано) Изражена метафорична иронија у приказу ишчашене реалности спречавају и универзални проблеми (апсурдне) моћи спречавају да буде тумачен као политичка драма, иако ангажована свакако јесте.

Оба ова комада балансирају на граници између историје и илузије и они су алегорије које дају својеврсно сведочанство о послењој деценији 20. века у ишчекивању новог миленијума не очекујући од њега ништа добро, али би без познавања контекста у којем су настале могле бити пренесене у културне кодове других друштава и не губе на актуелности, те се не могу сврстати у историјске драме.

Преиспитивање митских матрица започиње Вида Огњеновић (*1941), редитељка и драматуршкиња, која школовала се у Београду на Филолошком и Факултету драмских уметности, у Паризу и САД. Радила је као асистент на ФДУ у Београду и гостујући предавач на многим светским универзитетима. Бавила се режијом у позоришту, на радију и телевизији и била директор Драме народног позоришта. Написала је драме *Кањош Мацедоновић* и *Је ли било кнежеве вечере?* 1989. године и *Јегоров пут* 2001. године, а све три су драме преиспитивања историје која упозоравајући говори о садашњости. Другу нит стваралаштва Огњеновићеве чини преиспитивање женске историје у драмама *Милева Ајнштајн* (1972., објављена 1999. године) и *Поетеса – Милица Стојадиновић Српскиња* (2022). В. Огњеновић је добитница Стеријине награде за драме *Је ли било кнежеве вечере?* и *Јегоров пут* и драматизацју *Коријен, стабло и епилог* према прози Гојка Николиша и бројне књижевне награде. Код Огњеновиће је присутна извесна епизација форме, али њене драме су махом реалистичне, али благост и рационалност са којом постматра теме од интереса за заједницу су карактеристичне и значајне за посматрање промена српске драме на историјске теме.

Горан Марковић (*1946) завршио је режију у Прагу и режирао бројне култне филмове (нпр. *Национална класа* (1979), *Вариола вера* (1981), *Сабирни центар* (1989), *Тито и ја* (1992) и др.) и позоришне представе. Написао је пет драма, од којих је *Турнеја* (1997) награђена Стеријином наградом за текст савремене драме. Као драмски писац је ближи традиционалним формама.

Снежана Гњидић (*1962) је ауторка документарних сценарија, радио драма и драма и књига за децу. *Госпођа Ајнштајн* (2020) је њена најзначајнија драма.

Биљана Србљановић (*1970) је драматуршкиња, драмска списатељица и редовна професорка на Факултету драмских уметности. Добитница је шест Стеријиних награда за текст савремене драме и као ауторка специфичне поетике је превођена на преко двадесет језика, а њени текстови су интернационално извођени. Њене драме тематизују актуелну друштвено-политичку стварност у земљи (*Београдска трилогија* (1997), *Породичне приче* (1998), *Пад* (1998)), или ван ње (*Супермаркет* (2001), *Америка, други део* (2003)) и друштвених појава попут последица транзиције, капитализма, емиграције и сл. Структура њених драма је отворена са карактеристичним сценама налик оним филмским и дидаскалијама које уводе својеврсног приповедача и коментатора у драму. Осим домаћих, Србљановићева је освајала и бројне стране награде (награда Ернст Толер за *Породичне приче*, Европска награда за нову позоришну уметност за *Скакавце* (2005) и др.). Њени комади третирају старење (*Скакавци*), сукоб генерација (*Врат од стакла* (2018), усамљеност и живот током пандемије (*Интимност*, 2020)).

У подкасту *Задовољство у тексту* са Владимиром Церићем разговара о савременим домаћим и страним филмским и серијским остварењима.

Милена Марковић (*1974) је драматуршкиња, песникиња и драмска списатељица, редовна професорка на Факултету драмских уметности. Добитница је три Стеријине награде и бројних других књижевних (песничких) и филмских награда у земљи и иностранству, укључујући и НИН-ову награду за роман у стиху *Деца*. Њене драме су изразито лиризоване, раде са архетиповима и бајковитим мотивима и структуралним елементима, често тематизују насиље и демистификују патријархалне форме мишљења. Србљановић и Марковић су утемељивачице савремене српске драматургије, иако се њихове поетике значајно разликују и немају претходника ни настављача.

Милена Миња Богавац (*1982) је драматуршкиња, песникиња и драмска списатељица и ауторка два романа. Афирмисала се у оквиру платформе НовАДрамА (НАДА) који је започео Милош Кречковић у оквирима и простору Народног позоришта 2001. године.[80] Њене драме су превођене на бројне језике (комад *Драги тата* је део антологије савремене српске драме у издању Позоришног института у Братислави 2007. године)[81] и извођене на домаћим и страним сценама, а Стеријину награду је добила 2018. године за драму *Јами дистрикт*. Деловање М. Богавац је везано за алтернативну културну/позоришну сцену и ангажовани театар – Drama mental studio (са Јеленом Богавац и Игором Марковићем), Центар Е8, Рефлектор театар итд.) Велики део њеног рада је оријентисан на омладински рад – са младим глумцима или средњошколцима – где драмски текст настаје у оквиру истраживачких и позоришних радионица и за конкретно извођење. Могуће је поделити њено стваралаштво на неколико линија: прву представља интимна драматургија (*Gamma Cas*, *Драги тата*, *Балерине*), другу индивидуална драма са елементима ангажоване драме (нпр. *Црвена – самоубиство нације*, *Јами дисктрикт*), а трећу колективни истраживачки рад и документарна драма (нпр. *Невидљиви споменици*, *Бајпас Србија*).[82]

Дивна Стојанов (*1997) је драматуршкиња, позоришна критичарка и уредница Драмског програма РТВ Војводина. Ауторка је драма за децу и одрасле и добитница бројних награда, укључујући Стеријину награде за најбољу позоришну критику (2023). Драма *О Срђану* добила је награду АТАК за најбољу кратку драму (2020).

[80] Овај пројекат преузма методе рада Краљевског националног театра из Лондона дајући предност радионицама и директној сарадњи аутора са редитељима и глумцима. Угашен је у сезони 2004/5. године, а неформалан рад у овом кључу иницијалано у првој декади 21. века настављају Милена Богавац, Филип Вујошевић, Милан Марковић и Маја Пелевић. За више о пројекту и новој драми у Србији в. Vujanović „Nova - ‚postpolitička' – drama" In. *Istorija u Srbiji, 20. vek* [prvi tom].

[81] *Nová dráma/New drama* је едиција повезана са истоименим позоришним фестивалом. У избору српске драме се налазе текстови Небојше Ромчевића (*Каролина Нојбер*), Биљана Србљановић (*Скакавци*), Милена Марковић (*Шине*), Маја Пелевић (*Поморанџина кора*).

[82] Од текстова који се баве историјским темама треба поменути текст *Уједињење или смрт 1918.* Милене и Јелене Богавац (2016), писан на основу записника са Подгоричке скупштине, на којој је одлучивано о свргавању краља Николе Петровића и присаједињењу Црне Горе будућој Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца (што се тумачи као преседан). Овај текст је сценарио за позоришну изведбу, документарна вербатим драма и као таква нема фиксиран облик. Бави питањима националног идентитета враћајући се на почетак – југословенску идеју рођену у периоду националног препорода, која се пронела у време формирања краљевине.

II део: Савремена словачка и српска историјска драмаа

1. Приказ значајних, проблематичних и трауматичних историјских историјских догађаја

Драме анализиране у овом поглављу обрађују теме значајних, проблематичних и трауматичних историјских догађаја и балансирају између откривања и ревидирања познатих наратива о историјским догађајима. Преиспитивање се односи на оно прећутано или изостављено у званичном дискурсу и „[…] зависи од воље публике да асимилира приказ познате приче или личности у знање које већ доноси у позориште“[83] (Lindenberger 1975: 1 – 2) Ово поглавље је посвећено акутним друштвеним проблемима чији корени сежу дубоко у прошлост и великим траумама и прекретницама 20. века, обухвата утемељивачке митове, утемељивачке митове социјалистичког раздобља и распад држава чија су основа они били. Срећемо се са различитим типовима драмских текстова који се у бити могу поделити на експерименталне и традиционално оријентисане и представљају разне формалне варијетете.

Значајно питање историјске драме након 1989. године је деконструкција „мита о постанку“. Драме настале након 1989. године се баве тумачењем, деконструкцијом и преиспитивањем ових митова о пореклу, јер су они неуралгична тачка у бављењу националним идентитетом. Потреба за поновним испитивањем тема везаних за формирање идентитета настала је као резултат политичких промена: федерације које су настале током социјалистичког периода су након слома комунизма, одн. пада Берлинског зида 9. новембра 1989. године полако престајале да постоје. Уставне измене с краја шездесетих и почетка седамдесетих година су већ биле манифестација пукотина у осећају националног јединства народа Чехословачке и Југославије – Чехословачка је постала федерација 1969. године, а уставно уређење Југославије је измењено амандманима из 1971. и уставом из 1974. који је гарантовао већу самосталност република. Током осамдесетих година је криза заједништва била видљива у драмској продукцији кроз повратак историјских тема које су биле маргинализоване или потлачене у претходним периодима. Након 1989. године званична државна идеологија више нема директан утицај на културни код, те се у новом вишепартијском и демократском систему јавља потреба да се поново дефинишу вредности, али и национални идентитети. На (чехо)словачкој страни се такође јавља потреба да се „обрачуна“ са социјалистичким наслеђем, а на југословенској за подршком или подривањем доминантног (ратнохушкачког) дискурса: „Однос културе и рата је сложен и мења се кроз историју, али је извесно: култура је одувек била један од најважнијих елемената рата.“ (Asman 2018: 121) Преиспитивање је важно и зарад уклапања новостечених идентитета у онај глобални – западни или европски.

У словачкој традицији се утемељивачки мит од периода националног препорода крајем 18. и током 19. века везује за Великоморавску кнежевину и њој је у новијем драмском стваралаштву посвећен текст *Мојмир II или Сумрак кнежевине* Вилијама Климачека који преиспитује (књижевну) традицију схватања Великоморавске кнежевине као прве словачке државе. На српској страни је мит везан за косовску легенду и текстови на ову тему су многобројни од 19. века до данас, са понеким паузама. У тренутку кризе се легенда извлачи на површину националног сећања сталним подсећањем културним артефактима. У једном таквом кризном периоду уочи припрема за прославу шестогодишњице боја на Косову настаје драма *Је ли било кнежеве вечере?* Виде Огњеновић из 1989. године. Драма старије ауторке настаје у јеку

[83] „Историјска грађа је имала исти статус као мит: и једно и друго је припадало ономе што Хорације назива ‚јавно познате чињенице' (‚publica materies') и и једно и друго је зависило – односно, још увек зависи од воље публике да асимилира приказ познате приче или личности у знање које већ доноси у позориште.“ (Lindenberger 1975: 1 – 2)

јачања националистичких тенденција[84] у тадашњој СФРЈ и критички се односи према повратку традицији отварањем поглавља из појединачних историја југословенских народа, које је представљало знак раскида са социјалистичком еманципаторском тенденцијом и тежњом за изградњом југословенског идентитета на основу искуства антифашистичке борбе заједничке свим народима и народностима Југославије.[85] Драма В. Огњеновић представља прелазни текст у тематском и мотивском смислу и мост између традиционалног и савременог поимања косовске легенде.

У исто време је настао *Бој на Косову* Љубомира Симовића, који представља драму слављења историје, односно легенде представљене у народној књижевности. Симовићев текст је у време свог настанка био упозоравајући и није био замишљен као рехабилитација националистичког дискурса. Симовићева драма пак због своје алегоричности омогућава најразличитија тумачења и отвара простор за манипулације које нису биле део ауторових намера.

Повратак традицији и наслеђу са намером да се мобилише национално осећање кулминира у декади која је пратила настанак драме у ратовима чије корене неки аутори виде управо у спрези патријархата и повратка коренима.[86] Бранко Брђанин издваја и анализира све историјске драме на тему Косова настале током 20. века и одређује целе декаде затишја које прате ескалацију заступљености теме. У периоду који је предмет овог истраживања Брђанин издваја препис одн. нову верзију старије драме *Бој на Косову* Љубомира Симовића (прва верзија по наруџбини ЈДП-а није играна, већ преточена у сценарио за истоимени филм Здравка Шотре)

---

[84] Овај феномен се одражава на позоришне репертоаре институционалних позоришта, где су заступљене махом представе са националистичком тематиком: „[...] највећи је број био оних са *косовском* тематиком: *Косовска хроника* Рајка Ђурђевића, [...] *Косово* Миладина Шеварлића, [...] *Бој на Косову* Петра Зеца, [...] *Сан косовске ноћи* у адаптацији и режији Петра Божовића, [...] (У том периоду, српска даља /мит о Косову, држава Немањића, Душаново царство... / и ближа прошлост (формирање српског грађанског друштва почетком двадесетог века и између два светска рата биле су предмет перманентне глорификације.“ (Radulović 2002: 8). Као значајне теме се помаљају и Први светски рат и период кризе Информбироа, а оба се критички односе према југословенском наслеђу.

[85] Удео учешћа културних делатника у буђењу народа и народности бивше Југославије је немерљив и био је присутан у свим земљама. У српском контексту је значајан „патриотски“ позоришни репертоар осамдесетих година, који се ослања на националну историју: „Што се Срба тиче, они су откривали да имају историју и независно од Југославије, и било је готово питање престижа, елементарне ‚професионалне’ и ‚патриотске’ дужности јавно указати на историјске и актуелне невоље целокупног српског национа.“ (Radulović 2002: 8) У осамдесетим годинама се истичу поменуте представе *Колубарска битка* и *Ваљевска болница*. Тема Првог светског рата обрађена у овим драматизацијама посредно је повезана са темом Косова, јер културни код сматра да је страдање у Великом рату аналогно оном у Косовском бој у и даље хришћанском легендом, што се види у синтагми „српска Голгота“ којом се описује прелазак српске војске и становништва преко Албаније. Треба пак назначити да су теме из националних историја до пред крај седамдесетих „гурнуте под тепих“, односно табуизоване од стране социјалистичког режима, јер се нису уклапале у слику „братства и јединства“.

[86] Везу између патријархата и национализма анализира Тијана Матијевић у студији *From Post-Yugoslavia to the Female Continent* наводећи да су ауторке већма биле носитељке анти-ратног дискурса и креирале простор за изношење алармирајућих и пацифистичких ставова: „Утопијски женски континент такође назначава значај југословенских и пост-југословенских феминизама у идентификовању спрега између патријархата, национализма и рата и свеопшти утицај који је ово остварило на стварање овог алтернативног јавног места.“ (Matejić 2020: 25)

и на енглеском писану *Kosovo Café* Даријана Михајловића.[87] Брђанин у старијој историјској драми идентификује поступке легендаризације наводећи да аутори прате фактографију епске поезије, а форме у којима доминира демитизација пратећи М. Фрајнд означава као нову историјску драму заинтересовану за преиспитивање прошлости: „писци *нове драме на историјске теме* су не само ‚одвојени од народне епике и легенде' (Фрајнд) него бисмо могли опазити да су и начелно супротстављени ИСТОРИЈИ (често персифлирање, мијењање ‚предзнака', травестија до гротеске)." (Брђанин 2007: 181 – курзив и верзал оригиналан)[88]

[87] Михајловић је драму написао на енглеском, извођена је у иностранству, а у Битеф театру ју је 2007. године поставио Кокан Младеновић под називом *Амселфелд*. Радња је смештена у 2389. годину и одиграва се у Дизелдорфу у Уједињеној Европи, која представља цивилизовани Запад, а поједини народи који тамо живе још увек носе колективне трауме из прошлости и наслеђене сукобе. Централни простор збивања је кафана Косово у власништву Албанца, а коју посећују јунаци Косовског боја 1389. германизованих имена (нпр. Wolf Branken, Herr Lazar) да би обележили хиљадугодишњицу битке. Ова прослава кулминира сукобом са Турцима и постаје модерни пандан средњевековног боја са истим резултатима. Једина разумна фигура је Вук Бранковић (Wolf Branken) која покушава да склопи пословни савез са представницима турске мањине, али његов план бива опструиран од стране невидљивих сила. Представници власти затим заташкавају случај, што нас наводи на помисао да је проблематичној мањини препуштено да реши проблем који сама представља за већину. Структура ове драме је затворена, прича је алегорична и садржајно обилује стереотипима о Балкану и Западу, критикује српско друштво огрезло у национализму. Рођење детета из мешовитом брака Цејмет и Страхиње Бановића након смрти свих протагониста представља наду за будућност у којој ће разлике и стари конфликти бити заборављени.

[88] Тврдња о супротстављености аутора историји је доста проблематична ако узмемо у обзир њено „прекрајање" у складу са актуелном политичком ситуацијом. Пре се ради о губљењу поверења у историографију као резултат фалсификовања, прећуткивања и сл. у званичним (врло променљивим) наративима. За историјски ревизионизам в. Stojanović, 2023.

Овде анализирани текстови представљају контра-културу и контра-памћење, „памћење супротстављено оном званичном које пропагира држава“ (Asman 2018: 155), због тога што не приказују пол жртве комбинован са патетизацијом наратива који се у званичној обради јавља као доминантан и користан: „Зато је самовиктимизација основ за ауторитарне поретке и опасна за демократију. Опасна је и за мир, јер идентификација са жртвама развија осећај угрожености, подстиче нацију да буде стално спремна за одбрану, али и за напад. Бити жртва ослобађа од свих етичких норми, жртва не може бити крива“ (Stojanović 2023: 224) По питању теме Косова је текст Виде Огњеновић преломан показатељ поетике нове историјске драме, а Симовићеве две верзије *Боја на Косову* стоје на пола пута између легендаризације и демитизације и због тога ови старији текстови чине увод за анализу драмског текста *Бајпас Србија* Милене Богавац из 2017. године, који се бави историјатом косовског проблема у циљу објашњавања актуелних друштвено-политичких дешавања. Овај текст је документарног карактера, те раскринкава легенду и бави се реалним стањем у тренутку настанка текста.

Велика тема друге половине двадесетог века је и сећање на Други светски рат и ратне злочине почињене током овог рата. Словачка је од 1939. до 1945. године била сателитска држава Трећег рајха. Прва Чехословачка република је престала да постоји, Чешка је припојена Рајху, а Словачка је одабрала пут самосталности и усвојила законе који су били на снази у Немачкој, укључујући и законе о експропријацији јеврејске имовине (аризацији) и депортацији Јевреја. Драма *Холокауст* Вилијама Климачека обрађује управо тему аризације и прогона Јевреја у циљу суочавања публике са колективном кривицом. Драма *Устанак* колектива аутора преиспитује социјалистички наратив о Словачком народном устанку из 1944. Ревидира домете и значај овог догађаја који је у посткомунистичкој историографији обележен бројним контрадикцијама. Устанак је у социјалистичком дискурсу представљао утемељивачки мит и био је једна од прописаних тема у књижевности социјалистичког реализма – за разлику од Холокауста који је био табу тема. Због претеране заступљености у доба социјализма и потенцијално искривљене слике коју социјалистички наратив пружа о устанку, овај догађај је дуго избегавао драмску обраду. Текстови *Холокауст* и *Устанак* баве се проблемима схватања историјске стварности и фалсификовања историје.

Други светски рат, фашистичка Словачка држава и Словачки народни устанак су догађаји који у великој мери утичу на формирање словачког националног идентитета, и због тога је важно обратити пажњу на начин на који се ти догађаји приказују и како накнадно утичу на формирање идентитета. Важни су због идеолошког фалсификовања историје који је починила социјалистичка интерпретација догађаја и приказују овај проблем преиспитујући историјска дешавања у покушају да наратив о догађају уклопе у слику о себи. Остварују негативан утицај при формирању идентитета словачког народа и посматрају се из перспективе кривца, с тим што и та перспектива може бити проблематична и проблематизована алибизмом, било савременика који нису учествовали у функционисању фашистичког режима, било будућих нараштаја. Тако Словаци могу себе посматрати и из перспективе жртве (што се делимично и види у формулацији „сателитска држава Немачког рајха“, којом се дефинише Словачка држава).[89] Аризација јеврејске имовине и учествовање у Холокаусту представљају мрљу у идентитету народа који сам себе види као мирољубив („голубији народ“). Зато је истовремено преиспитивање догађаја који је представљао отпор и субверзију фашистичког режима (СНУ) важно исто колико и проучавање сопственог удела у функционисању тог режима.

[89] Исто важи и за појам „Mníchovský diktát“ (Минхенска диктатура). Односи се на Минхенски споразум потписан између Велике Британије, Француске, Италије и Немачке којим је Немачкој дозвољено да припоји део Чешке са већинским немачким становништвом. У чешком и словачком су заступљени и називи Mníchovská dohoda (договор, споразум) і Mníchovská zrada (издаја). Сматра се издајом, јер Француска потписивањем овог споразума није испоштовала дугорочно савезништво са Чехословачком да би се избегао конфликт са Немачком. Потоње стварање протектората на територији Чешке и ултиматум постављен Словачкој – припајање словачких територија Мађарској или сателитска држава – уобичајено се тумаче као директна последица Минхенског договора.

На српској страни је ситуација по питању сећања на Други светски рат прилично слична оној у Словачкој. Иако је Србија после превирања била на страни Антанте, социјалистички наратив с једне стране невољно помиње постојање НДХ и концентрационих логора на њеној територији.[90] Према налазима немачке историчарке Хајке Карге „утемељивачки мит“ о „братству и јединству“ представља причу која потискује сећање као „покушај да се празна места у званичним сећањима – табу теме које се не смеју дирати – испуне заменским садржајима“ (Karge 2014: 59) Карге је проучавала институционалну праксу сећања (од изградње споменика до доделе пензија ветеранима) коју је спроводио Савез бораца и доводи потиснута сећања у везу са експлозијом национализма у ратовима у Југославији деведесетих година (Karge 2014: 8). Оно сећање које је у том случају потиснуто је сећање на погром и грађански рат који се одвијао на територији бивше Југославије током Другог светског рата. Ако се вратимо на психоаналитичко виђење трауме, преиспитивање проблема ратних злочина у бившој Југославији[91] врло је актуелна тема која врши изванредан утицај на целокупну друштвену стварност. *Невидљиви споменици: приручник за читање града* је пример текста који се бави прећутаним сећањем обрађујући тему страдања на територији Београда у логору Старо сајмиште. Преиспитивање сећања на Други светски рат у обема културама представља раскид са претходним режимом, „успостављање идеолошког дисконтинуитета“ (Stojanović 2023: 106).

Као прекретница се издвајају Плишана револуција 1989. која одводи Чехословачку на пут мирног распада и демократске транзиције, где су европске интеграције самосталне (од 1993.) Словачке деведесетих заустављене тзв. „мечјаровским режимом“.[92] Револуција је приказана у комаду *Доктор Магбет* Романа Олекшака и Валерије Шулцове из 2014. и *Водка и хром* В. Климачека из 2018. године. Од почетка двехиљадитих година се као значајна тема из савремене историје у Словачкој издвајају догађаји око Плишане револуције и околности у деценијама које су јој претходиле. Драме које реагују на социјалистички период, пре свега период тзв. „нормализације“[93] су бројне: *Доктор Магбет* Р. Олекшака и В. Шулцове, *Кабаре нормализација или молитва за Марту* Матуша Бахињеца (*Kabaret normalizácia alebo modlitba pre Martu,* 2017), *1968 #дубчек о човеку и времену* (1968 *#dubček o človeku a dobe,* 2018) В.

---

[90] Механизам креирања заједничког сећања унеколико се разликује због тога што доводи у равнотежу степен сарадње појединачних југословенских република са немачким режимом: „На парадоксалан начин, писање о колаборацији користило се и за развијање идеала братства и јединства. Наиме, овај идеал градио се уз помоћ стално наглашаваног начела реципроцитета, по коме су сви југословенски народи морали имати иста искуства, па тако и искуство издаје. Будући да се радило о најтрауматичнијим догађајима рецентне историје, уложен је труд да се равномерно распореди одговорност, да се избегне осуда само једне стране, да се не упире прстом у само један југословенски народ. То је било изузетно важно за младу државу после тек завршеног грађанског рата, лакше је било рећи да су и у добру и у злу сви били исти, без обзира на количину или бестијалност почињених злочина. Да би историја Другог светског рата у Југославији звучала подношљивије колаборација је тумачена као резултат спољних околности, дело окупатора.“ (Stojanović 2023: 124–125)

[91] Несумњиво је да се злочини не ограничавају на оне почињене у логорима, иако је друштвена пажња углавном на њих усмерена. Има пуно тема које још увек нису отворене, а *Невидљиви споменици* су карактеристични због тога што отварају тему логора на територији Београда уместо уобичајеног тематизовања усташких злочина над Србима. Овај текст тако у извесној мери доводи у сумњу перспективу победника која се уобичајено користила за говор о Другом светском рату.

[92] Владимир Мечијар (Vladimír Mečiar, *1942) био је председник владе Словачке републике у три мандата током деведесетих година, повезан је са бројним малверзацијама током приватизације државне имовине, сарадњом тајне службе са мафијом и сл. Мечијар и Вацлав Клаус, тадашњи председник Чехословачке, а од 1. јануара 1993. године, Чешке републике, сматрају се одговорнима за распад федерације, јер је одлука донета без референдума који би показао вољу грађанства, као и за словачку „ноћ дугих ножева“ током које је у току једне ноћи коалиција око Мечијаровог Покрета за демократску Словачку (HDZ – Hnutie za demokratické Slovensko) сменила низ министара и руководилаца државних предузећа.

[93] Период нормализације и консолидације у Чехословачкој представља раздобље од 1968. до 1989. Након Прашког пролећа, које је предводио Александар Дубчек, и уласка тенкова војске Варшавског пакта у августу 1968. почиње период враћања социјалистичким вредностима. Ови догађаји су изазвали још један талас емиграције (претходни су били 1939., 1945. и 1948. године) и јачу репресију.

Климачека, *Комунизам*[94] (*Komunizmus*, 2010) истог аутора итд., што упозорава на трауму коју је ово раздобље узроковало и које је иницијатор преиспитивања словачке историје.

Текстови који тематизују друштвену стварност деведесетих година су на српској страни бројни, а као историзујућу фикцију анализирамо драму *Турнеја* Горана Марковића из 1996. године. Бројни фикционални текстови су настали као израз отпора према актуелном режиму и дешавањима, али је ова тема слабије заступљена у периоду након 2000. године и бележи се пораст тематизације даље прошлости. Од *post festum* тематизација периода деведесетих издвајамо драме *Шине или Бог нас погледао* Милене Марковић из 2002., *Кратке везе* Владиславе Фекете из 2004. и *Које националности је истина? или О Срђану* Дивне Стојанов из 2020. године. Марковић пише да су *Шине*: „[...] *метафора о насиљу, пре свега према Жени.*" (Марковић 2004: 65 – курзив оригиналан), те су ратна дешавања кулиса одигравања радње њене драме, Фекете посматра последице деведесетих из перспективе исељеника, а Стојанов представља изолован догађај из ратног Требиња који сажима проблематичност и бесмисленост грађанских сукоба на територији бивше СФРЈ, али и сваког насиља мотивисаног разликама у раси, вери и националности. Комади које анализирамо у овом последњем делу поглавља нису настали као историјске драме, већ приказују своју савременост, а политичке околности актуелног тренутка утичу на будућност и на будуће теме у драми, избор догађаја који ће бити приказани и начин њихове обраде. Пад социјализма, распад Чехословачке и Југославије, ратови деведесетих и проблематично државно уређење у Словачкој и Србији (тада СР Југославији) представљају материјал који ће обележити каснију друштвено-политичку стварност обеју држава, утицати на историјски ревизионизам након 2000-те године и на праксе колективног и културног сећања, те сматрамо да је важно уврстити и текстове који реагују на догађаје са недовољне историјске дистанце.

У овај избор смо укључили и словачку војвођанску драму заступљену Владиславом Фекете и њеном драмом *Кратке везе*.[95] Иако је овај комад истовремено словачки и словачки војвођански, добра је илустрација драме која мотиве рата и емиграције допуњава питањем идентитета укључујући у игру и мањински елемент – људе који нису део националистичког дискурса ни по ком основу, али осећају последице због тога што су грађани земље која је учествовала у рату. Њихова перспектива је истовремени поглед споља и изнутра који обележава структуру драме, а превасходно њених ликова као носилаца граничног идентитета, где су они истовремено непотпуни Други и непотпуно Сопство. Овај текст В. Фекете се уклапа у доминантна жанровска струјања тзв. постјугословенске књижевности у којој доминирају теме егзила и савременог номадског начина живота (в. Matijević 2020: 11).

Српски аутори у великој мери реагују на друштвено-политичку стварност деведесетих година у ироничним и сатиричним тоновима и алегоријском кључу, али потпуни обрачун са том епохом до данашњег дана није обављен и последице тог недостатка су актуелне и далекосежне.[96]

Као што смо већ навели, драме у овом поглављу тематизују историјске догађаје повезане са формирањем националног идентитета. Изабрани текстови показују формалне сличности или

---

[94] „Комунизам" је чиста фикција инспирисана новинским чланком из немачких медија о деловању источно-немачке Државне безбедности које доводи до распада породице. Иако потпуно фикционалан и фактички неприменљива на чехословачке услове, овај комад доследно пресликава паранољу узроковану атмосфером страха који је градио социјалистички режим присутну у књижевним делима из седамдесетих и осамдесетих година.

[95] Историјским темама се бави и Михал Бабјак, такође представник словачке националне мањине који од почетка деведесетих живи у Словачкој. Бабјак ствара и режира драму и оперу за аматерска позоришта, а његовим стваралаштвом смо се бавили у мастер раду *Šesť hier Michala Babiaka v rámci postmodernej estetiky* (2013).

[96] Обрачун у позоришту је започео хрватски редитељ Оливер Фрљић (*Турбофолк* (2008), *Проклет био издајица своје домовине* (2010), *Кукавичлук* (2010), *Зоран Ђинђић* (2012), *Избрисани/Ауторски пројекат 25.671* (2013), *Александра Зец* (2014)) у различитим земљама бивше Југославије. Прве три представе спадају у тзв. „Циклус о распаду" и анализирају узроке и последице распада Југославије, критикују национализам, ксенофобију, губитак вредности и сл. Продукт су колективног ауторства и настале су комбиновањем ауторских текстова учесника/извођача и различитих врста архивског материјала.

разлике у односу на историјску дистанцу према догађајима, али и у зависности од тога да ли заузимају став подржавања или подривања наратива који је прошао митизацијом за потребе формирања идентитета. Најудаљенији догађаји сврстани су у категорију утемељивачких митова због тога што приказују догађаје који се најизразитије од периода националног препорода користе за јачање осећаја народног јединства. Драмски писци у приказу ових догађаја бирају два пута: први је онај који изражава поштовање према историји и одлучује се за алегоризацију радије него за преиспитивање (*Мојмир II или Сумрак кнежевине* (2018), В. Климачек или *Бој на Косову* (1989, 2002), Љ. Симовић), а други је пут драме научног доба – да се послужимо Брехтовим идеалом театра – која мит театрализује да би га деконструисала (*Је ли било кнежеве вечере?*, В. Огњеновић или *Бајпас Србија*, М. Богавац). Приступ се мења са смањивањем историјске дистанце, те драме које приказују социјалистичке утемељивачке митове суштински преиспитују приче које су настале као симбол раскида са режимима који су претходили социјалистичким револуцијама и представљају критичко одношење према институционалном и колективном заборављању (*Невидљиви споменици,* М. Богавац и колектив аутора), дистанцирање од проблематичне прошлости и покушај проналажења позитивних вредности у историји (*Холокауст*, В Климачек, *Устанак*, колектив аутора). Недостатак дистанце пак узрокује замагљивање одговора на питања која тема поставља и она остају отворена, те је и форма изразито комплексна и такође отворена. У последњој групи текстова је дистанца премала да би ове драме у овом тренутку могле бити класификоване као историјске – што пак не значи да то неће бити омогућено протоком времена. Фикцију укотвљену у актуелној стварности – са освртом на прошлост и њеним еманацијама у садашњости – представљају драме о Плишаној револуцији (*Др Магбет* (2014), Р. Олекшак и В. Шулцова и *Водка и хром* (2018), В. Климачек). У драмама је видљиво поступно жанровско померање са фикције о свакодневној стварности (*Турнеја* (1996), Г. Марковић) на документарну драму (*О Срђану – Које националности је истина?* (2020), Д. Стојанов) и оно је узроковано временом настанка текстова (деведесете насупрот двехиљадедвадесетим годинама). Карактеристичне текстове о ратовима деведесетих представљају они писани почетком двехиљадитих (*Шине или Бог нас погледао* (2002), М. Марковић и *Кратке везе* (2004), В. Фекете). Рат је у овим драмама кулиса за универзалне параболе о насиљу, трауми и савременом доживљају трагичности, а *Кратке везе* приказују и повезаност словачког и српског контекста.

1.1. Утемељивачки митови

ВУК БРАНКОВИЋ Косово је место на коме се Србији отварају врата право у пакао!
МИЛИЦА Косово је, Вуче Бранковићу, место с кога се Србија пење у небо!
ВУК БРАНКОВИЋ О томе не може да се прича до у недоглед!
Љубомир Симовић, 1988.

То подзрење, с једне стране, није било неосновано, зато што се темом косовског мита могло манипулисати. И манипулисало се. И манипулише се, било да се тај мит, као врхунски израз српске националне свести, слепо глорификује, било да се његов садржај, као врхунски израз српског национализма, слепо оспорава. Тако је тај мит изложен двема врстама манипулације.
Љубомир Симовић, 2002.

Мито-моторика или митологизација представља стварање митова на основу историјских чињеница у циљу утемељивања слике коју нека заједница има о себи: „Мит може да значи и форму у којој се повест види ‚очима идентитета'. У тој варијанти мит значи *афективно усвајање* властите повести. У том смислу, мит је утемељујућа повест, која историзацијом не пролази, него уместо тога добија трајно значење." (Asman 2011: 44 – оригиналан курзив). Она је у служби креирања фиксиране слике која се преноси са генерације на генерацију и креира национални идентитет, али је и променљива на прелазу између различитих система вредности. Историјски догађаји се за потребе обликовања приче своде на митске архетипове, који овде нису наслеђе целог човечанства, већ архетипске представе које се користе за креирање једног модерног мита са значењем које је друштву корисно: „Захваљујући том значењу, прошлост постаје стално присутна у садашњости једног друштва, из тог значења друштво црпи оријентациону снагу за будућност" (Asman 2011: 44). Свако састављање приче (одн. уодношавање архетипских представа) представља смерницу за друштво, те треба обратити пажњу на знакове на путу како бисмо разумели циљ.

А. Асман полази од Јунговог разликовања архетипа и архетипске представе. Архетип је према К. Г. Јунгу (Carl Gustav Jung) црта колективног несвесног, он је наслеђена форма која обитава у несвесном појединца и може се приметити у миту (причи) или сну. Настаје таложењем људског искуства и представља доминантне црте у колективној слици света (Jung 1978: 101). Он је слика која не зависи од културе, стална је (нпр. архетип мајке): „Архетип је тежња да се створе такве представе мотива – представе које се у великој мери могу разликовати у детаљима, а да при том не изгубе свој основни облик." (Јунг 1996: 73); а представа је митолошка слика која се може разликовати од културе до културе или од појединца до појединца (конкретна манифестација архетипа у датој култури, нпр. Богородица је хришћанска архетипска представа архетипа мајке). Архетипска представа дакле представља начин на који се архетип материјализује и актуелизује у датој култури. Уметничка дела користе архетипске представе читљиве за примаоце, припаднике једне заједнице, како би било омогућено тумачење дела: „Када се архетипови, дакле, различите урођене менталне слике заједничке свим појединцима у неком друштву, надоместе поменутим сликама/стереотипима, интерпретациони поглед на стварност почиње да се проблематизује." (Ciel 2017: 12)

Како је стварање архетипских представа природна тенденција психе појединца, тако је она присутна и у друштву као основ за креирање целовите слике о себи на основу заједничког сећања групе. Друштво из мора историјских дешавања и података издваја поједине догађаје који би приказивали специфичне карактеристике тог друштва, јер „у друштвеној психологији се сматра да људи себе одређују оним што их, у посебном контексту, чини друкчијим од осталих [...]" (Хантингтон 2000: 72). У процесу формирања идентитета је пак проналажење разлика само прва етапа, друга је проналажење сличности између једног друштва и других/осталих замишљених заједница. Издвојени делови се затим понављањем фиксирају у колективном сећању и креирају причу која представља основ наративног идентитета једног народа. Они постају архетипске представе, то јест слике-симболи са којима су повезане одређене асоцијације. Свака таква слика-симбол, осим историјских чињеница, садржи и елементе који су део колективног несвесног целог човечанства (архетипове). Наслеђене форме могу помоћи и у конструисању митова и у њиховом тумачењу, али у свакодневној пракси подсећања константно се стварају нове слике-симболи који се утискују у појединце посредством културних пракси (књижевност, позориште и, понајвише, филм и телевизија). Променом људског искуства мења се и колективна слика света и настају нови архетипови. Исто тако променом искуства једног друштва долази до преиспитивања слика-симбола и последнично до поступне промене њиховог значења и модификације или одбацивања мита. Ово Јунгово схватање архетипа је у тесној вези са пионирским радовима на пољу колективног, одн. комуникативног сећања, јер припадају истом хоризонту мишљења из прве половине 20. века.

А. Асман разликује два типа сећања који утичу на формирање националног идентитета: то су сећање на тријумф и сећање на трауму: „[...] тријумф и траума представљају различите полове између којих се развија мито-моторика различитих конструкција националног идентитета.“ (Asman 2011: 12). То је сећање на пораз и сећање на победу; у оба случаја се креира мит са стабилним значењем у коме је нација жртва или херој. Тек преиспитивање мита оставља простор амбиваленцији: мит се сагледава са више различитих тачака гледишта у циљу отварања до тада непостављаних питања зарад преобликовања колективне слике о себи. Кретање путем пола жртве или јунака представља смерницу за наратив: „Међутим, као и у случају односа између пораза и победе, жртве су далеко употребљивије за националну мобилизацију од хероја. Јер, док су хероји недостижни, са жртвама је поистовећивање природније и лакше.“ (Stojanović 2023: 223) Дилема жртва или (анти)јунак утиче на формални аспекат текста, јер колективни митови – а утемељивачки митови нужно обухватају веће групације – траже колективне јунаке у улози жртве.

Митови о пореклу нације су тематизовани у четири драме у овом избору и приказују поступно удаљавање од митске матрице. *Мојмир II или Сумрак кнежевине* (Вилијам Климачек, 2015) је фикционална историјска драма иако задржава историјске личности, због тога што их временски и просторно измешта и уводи и један фикционални лик. *Бој на Косову* (Љубомир Симовић, 1989, 2002) такође уводи фикционалне ликове, али су овог пута то они који су могли постојати у стварности, али њихово постојање није забележено, те су обе верзије Симовићеве драме историјске у ужем смислу. Ликови нису индивидуализовани – неименовани су, али су носиоци одређених општих карактеристика. Историјске фикције попут *Је ли било кнежеве вечере?* (Вида Огњеновић, 1989)

1.1.1 Алегоризација легендарне садржине

Пропаст земље и у словачком и у српском случају има велики (књижевни и драмски) потенцијал и ујединитељску снагу. Климачек у драми *Мојмиру II или Сумрак кнежевине* (2018) провоцира преиспитивање мита о постанку словачког народа који почива на једној од првих државних творевина свих Словена, коју Словаци од периода националног препорода тумаче као своју – Великоморавске кнежевине. За основу мита се узима прича о владавини Сватоплука и распаду Великоморавске након његове смрти због неслоге синова. Оквирна радња Климачекове драме – односно секундарна драма – смештена је у прва три минута након Сватоплукове смрти. Релативизација времена и простора омогућава ликовима који су били антагонисти у унутрашњој радњи – односно примарној драми – да доспеју у равноправан положај. Период који драма приказује је вишеструко прелазан и она приказује процес промене система вредности и његове пратеће последице. Лик Сватоплука је пример опортунизма, док је лик Растислава носилац позитивних моралних вредности, али је истовремено највише усамљен и напуштен. Управо зато је ова на први поглед неозбиљна драма заправо трагедија која истражује место појединца у свету и основа је за тотално позориште способно да без ограничења прикаже свет без његовог имитирања или подражавања. Растислав функционише као Сватоплуков двојник и сенка[97] и његова искрена вера и приклањање Византији и њеном културном наслеђу га чини сличним протагонистима Симовићеве драме *Бој на Косову* (1989, 2002), док је Сватоплук ближи антагонистима.

На српској страни као формотворни мит такође стоји прича о крају српског царства – Косовска легенда, опет к3о прелазни период. Ова легенда је стекла јак мобилизаторски потенцијал и пружа све могућности да пад трансформише у победнички пораз. Ова тема је заступљена превасходно у народној епској поезији, где је вршила функцију одржавања идентитета за време турске власти, али бој има велики драмски потенцијал, те је заступљена и у

[97] Овакво уодношавање ликова двојице владара је у вези са интертекстуалном везом са драмом *Краљ Лир* В. Шекспира, где је се Глостер налази у истом положају у односу на Лира као Растислав у односу на Сватоплука (в. Ibersfeld 1982: 70)

драмској књижевности. Формално се драме Симовића и Климачека драстично разликују по затворености насупрот отворености драмског текста, али и једна и друга су алегоријске драме који историјски материјал користе за преношење пре свега моралне поруке својим савременица и за то користе сличне мотиве архетипалне структуре.

Драма *Мојмир II или Сумрак кнежевине* (2015)[98] Вилијама Климачека настала је на иницијативу редитеља Словачког народног позоришта Растислава Балека. Климачек је написао драму на основу документарног материјала који се у историјским драмама налази како би упозорио на континуитет једне заједнице, али и поновљивости проблема са којима се заједница суочава:

> Улога историографског материјала у склопу драма овог жанра јесте да откривањем извесног смисла и следа у догађајима прошлости укаже на вечитост и понављање извесних аспеката проблема владања и устројства људске заједнице, да подвуче аналогије између разних друштвених целина и разних периода људске прошлости, да открије прошлост у садашњости и садашњост у прошлости.

(Фрајнд 1996: 66).

У позоришном билтену су пре саме драме објављене легенде, документа, студије и историја J. Заборског[99] на коју се аутор ослањао и то указује на напор уложен да се публици приближе историјске чињенице и у облику који није уметничка интерпретација. Као мото драме се наводи цитат из *Првих словенских житија Наума* у којима се пропаст Великоморавске кнежевине интерпретира као трансцедентална казна за Сватоплуков прогон надбискупа Методија и његових ђака (Климачек 2015: 6). У значењском погледу овај мото приближава Климачекову драму старијим драмским облицима вером у хамартију, а драмском процесу је задат задатак анагноризе.

Драмски текст комбинује елементе стварности и фикције, при чему миметичка истинитост не може бити важнија од књижевне фантазије. Објављивање оригиналних докумената разумемо управо као намеру аутора да утичу на стварност примаоца текста и поставка на овај начин може добити дидактичку димензију засновану на поучавању гледалаца о заборављеним или затамњеним местима у историји, али је одлука о поучавању у њиховим рукама, аутори чине одговарајући материјал доступним, али не оптерећују њиме саму драму.

Коришћењем метода колажа Климачек одбацује метод подражавања стварности и ослања се на референцијалну стварност других текстова; пошто је тема давна прошлост и знања о њој су посредована само путем различитих симболичких (наративних) структура. Заснована је на превредновању историјске драме као народне трагедије, чију историју анализира драматург инсценације Петер Ковач (Kováč 2015: 72–87. In: Klimáček 2015). Пошто је циљ народне трагедије био доказивање права на самосталност малих народа, морала је бити „[...] апологетска у односу на националну прошлост и на владајућу политичку идеологију периода у коме је драмско дело настајало.“ (Фрајнд 1996: 34). Климачекова драма покушава да укључи (одн. реконтекстуализује) старије домаће текстове у контекст који омогућава превредновање традиције (не само) Великоморавске кнежевине. И у случају традиционалне и у случају савремене историјске драме се ради о актуализацији историје, с тим што је њена сврха другачија или чак дијаметрално супротна – тамо где је старија историјска драма сагласна са доминантним дискурсом, модерна тај дискурс преиспитује и деконструише скрећући пажњу на

---

[98]Делови овог текста објављени су у зборнику *K poetologickým a axiologickým vlastnostiam slovenskej literatúry po roku 2000 V* под називом „Historická skutočnosť v hre *Mojmír II. alebo Súmrak ríše*“ 2018. године.

[99] Јонаш Заборски (1812–1876) био је словачки писац и свештеник. Писао је поезију (збирка *Žehry* у духу у датом тренутку превазиђене романтичарске поетике), прозу (сатире *Faustiáda* или *Dva dni v Chujave*) и историјску драму (нпр. *Lždemitriády*), али и историју *Dejiny Veľkej Moravy a počiatky Uhorska* (*Историја Великоморавске и почеци Угарске*) и *Svätoplukova zrada* (*Сватоплукова издаја*). Био је контроверзна личност и аутор, али његова дела су значајна јер креирају прелаз из романтизма у реализам, а историје јер демистификују Великоморавску кнежевину о којој је у романтизму створена легенда, а чија је историја замагљена због непостојања не-угарских писаних извора.

актуалне друштвено-политичке проблеме. Као акутни проблем се у тексту истиче савремена емиграција словачког становништва и лиминални идентитет који подразумева неприпадање ниједном друштву.

С друге стране је Љубомиру Симовићу ближа традиционална драма и обрада косовске легенде – али без сагласности са доминантним дискурсом. Симовић пак радњу проширује на шири друштвени контекст и на тај начин историзује легенду. Овај шири кадар наликује епизацији драмског текста и приказује антитенденциозну тенденцију аутора да се супротстави злоупотреби легенде. Оригинални текст *Боја на Косову* је написао 1988. године у јеку јачања интересовања за националну прошлост у свим југословенским републикама, која свој врхунац доживљава 1989. године, често се везујући за говор тадашњег председника Слободана Милошевића на Газиместану током прославе шестогодишњице боја на Косову. Првобитни текст је настао по поруџбини Јована Ћирилова за Југословенско драмско позориште, али тамо није извођен, већ је, као што је поменуто, употребљен као сценарио за историмени филм у режији Здравка Шотре из 1989. године. Симовић је касније преписао, односно скратио оригиналну драму и обе представљају метафору унутрашњих подела у тадашњим југословенским републикама и упозорење на могуће последице острашћености и опортунизма.

Тежиште конфликта је пренесено на унутрашњу политику и друштвене проблеме и протагонисти и антагонисти су јасно раздвојени. Спољашњи непријатељ је овде неважан, претећа турска опасност је позадина за приказ сукоба разједињене средњовековне земље. Слика Турака је стереотипна и у духу наратива народне поезије,[100] а они су толико различити од протагониста да се не квалификују за антагонисте.[101]

Драмски текст *Мојмир II или Сумрак кнежевине* (Klimáček, 2018) је игра означитеља, колаж цитата историјских трагедија, песама, политичких говора и сл., који заједно променом контекста производе ново значење модификујући оригинално. Најзначајније место међу инспирацијама и цитатима припада драми *Краљ Лир* Вилијама Шекспира[102] и уз њену помоћ Климачеков текст добија општији карактер анализе моћи као такве. Шекспиров утицај се осећа у грађењу ликова краља Сватоплука и Луде – једне од појава фиктивне прасловенске паганске богиње Руне и наставља цео низ Шекспирових „мудрих лудака“ (Wells 2005: 30), а превасходно Лирову луду и маскираног Едгара (сиротог Тома), чије реплике аутор директно цитира.[103] Лик

---

[100] Ово разликовање и стереотипизација у контексту народне поезије има идентитетске побуде, јер је оно основа грађења односно одржавања идентитета народа у контакту са страном влашћу.

[101] Протагонисти и антагонисти имају заједнички интерес, иако су на супротстављеним странама. Ликови који се не испречавају једни другима на путу за остваривање циља којем и једни и други стреме не остварују супарнички однос.

[102] Климачек се при изградњи драмског колажа користи симболичким структурама које претходе његовом тексту: узима сцене из драме *Краљ Сватоплук* (*Kráľ Svätopluk*, 1931) Ивана Стодоле као основу за преиспитивање и иновацију жанра народне трагедије; и драму *Краљ Лир* В. Шекспира. Инспирације Шекспировом драмом пратимо у подели краљевства на три дела (Shakespeare 1996: 885),[102] али дубља инспирација почива на томе што је управо ова Шекспирова драма „можда најдубље преиспитивање људског стања.“ (Wells 2005: 96). Положај човека у свету осветљава чињеница да је у обе драме религија прогнана, а богови које ликови дозивају су глуви. Разлика је пак у томе што богови у драми *Мојмир II или Сумрак кнежевине* нису присутни само због тога што су их протагонисти одбацили слично као Лир своју једину одану кћер Корделију. Једино што им остаје је осветољубива паганска богиња Руна која приморава ликове да разумеју последице својих поступака. То се тиче пре свега централног јунака прве две трећине драме, Сватоплука, који је прогнао ђаке солунске браће и укинуо литургију на старословенском језику.

[103] Климачек гради индиректне интертекстуалне везе са лудама као типовима јунака карактеристичним за Шекспира. Луде се могу односити амбивалентно, истовремено субверзивно и потпорно према моћи (као Фалстаф у *Хенрију II* или је чак „импровизовати“ (Гринблат 2007: 295) као Јаго у *Отелу*. Амерички теоретичар С. Гринблат нас упозорава да моћ лежи у рукама оног ко уме да управља симболичким структурама и он разуме импровизацију као способност уживљавања у туђе приповедано искуство, што наглашава текстуалну (наративну) природу идентитета. У словачкој драми на историјске теме овакви јунаци имају традицију од краја Другог светског рата: лик Јорика из Лахолине драме *Четири стране света* је једна од шекспировских луда које се појављују у скоро сваком драмском размишљању о насиљу и моћи.

ове богиње је сличан и Шекспировом Јагу (*Отело*) по томе што је способна да помоћу прича манипулише осталим ликовима и креира радњу драме. Симболичке структуре као што су цитати књижевних текстова и политичких говора у овој драми стоје једна поред друге и пошто су стилски, језички, идеолошки и значењски другачије, изазивају ефекат зачудности и изнуђују превредновање. Аутор је онда онај који импровизује моћ над конфронтираним, апсорбованим наративима слично као што то ради Руна с ликовима унутар саме драме из позиције непоузданог приповедача. С тачке гледишта композиције овакав поступак захтева монтажу паралелних „говорних површина“ (Lehmann 2004: 17) уместо традиционалног дијалога. Ове говорне равни су заправо монолози који се динамизују цитатима из драма или прекидањем, попут гласовном поруком више пута прекинутог Мојмировог монолога: „ГЛАС СВАНТОПЛУКА (из мобилног) Овде Сватоплук. Ако се плашиш да ми ово кажеш у очи, остави ми поруку. (пиштање)“ (Klimáček 2015: 103).

Климачек свесно избегава хероизацију својих јунака сводећи их на меру обичних растрзаних људи без сопствене воље. Једини стварни протагониста, који демонстрира моћ почивајућу на амбиваленцији и апсолутној прилагодиљивости, јесте Руна. Руна је атемпоралан лик који функционише као везивно ткиво за временске фрагменте и креатор драмске радње, која „[...] не произилази из унутрашњости једне личности укључене у међуљудски однос, већ из неке више и трансцедентне воље.“ (Sarazak 2015: 82) Руна као богиња представља трансцедентну вољу која одређује правила игре[104] и она је њена импровизација навежбана тако да оставља утисак спонтаности (в. Гринблат 2011: 295).[105] Она је аутор Сватоплукове трагедије у оквиру драме и као таква је ауторитет, неко ко познаје културни код и способан је да мења наратив. Саставни део кода су оригиналне историје делатних лица и текстови о њима који сачињавају мозаик приче о Великоморавској кнежевини и данашњој Словачкој, те Руна често прави темпоралне скокове додатно разбијајући драмско јединство.

Из перспективе аналитичке психологије је Руна[106] манифестација архетипа амбивалентног значења, негујуће и уништитељске Велике мајке, те она дефинише драмски простор и идентитет протагониста: „***Велика мајка***, а нарочито њена тамна страна, симбол је разорног и регресивног аспекта несвесног које покушава да савлада још незрело и слабашно ***ја***, које тежи развоју и аутономији. Она симболизује колективно несвесно и његове деструктивне моћи.“ (Trebješanin 2011: 440 – оригинално подебљавање) Мрачна, непојмљива и несазнатљива историја се уклапају у слику непотпуног сопства израженог у лиминалном идентитету. Простор несвесног асоцира на простор лимба, што је опет лиминални простор, простор границе између живота и смрти у којем још није донета одлука о припадности доњем или вишњем свету и о томе до краја драме није одлучено, јер не постоји чин који би јасно сврстао јунаке и одлучио о њиховој кривици или недужности.

---

[104] Чак и њено име упућује на енигматичност, јер је значење речи руна тајна, мистерија, тајни савет, поверљиви разговор. Руне нису само форма писма, већ и симболи са магичним значењима и као такве имају значај у популарној култури, а овакав избор имена алудира и на богињино германско порекло, те се њена појава може тумачити и као лоше саветовање страних сила (попут Сватоплуковог бискупа Вихинга одговорног за прогон Методијевих ђака).

[105] И импровизација која „[...] подразумева способност да се извуче корист из непредвиђеног и да се дата грађа преточи у сопствени сценарио.“ (Гринблат 2011: 295) и одрицање од радње склопљене од лица и њихових међусобних односа јесу наслеђе средњовековне драме и реторичке традиције.

[106] Руна је једини фикционалан лик који прави интертекстуалне везе између митологије, могућих светова и савременог доба. Као Сватоплуков водич кроз свет мртвих – који овде подсећа и на Дантеовог пратиоца у Божанственој комедији – Руна је истовремено маскирани гроф из Кента, прогнани Лиров помоћник (упореди Shakespeare 1996: 891 и Klimáček 2015: 91–92) и Лирова луда (упореди Shakespeare 1996: 892 и Климачек 2015: 92, 101) која краља провоцира и принуђава га на анализу свог стања. Руна у улози Луде сама себе карактерише као „празан бокал“ (Klimáček 2015: 92). Празан бокал је вишезначна метафора: празнина као људска особина код Шекспира алудира на то да је све ехо, празна посуда прави највећу буку, одаје најјачи его и подразумева мудрост, али је такође један од симбола архетипа Велике мајке и посуда у коју је могуће улити било који садржај .

Симовићев поступак је супротан – уместо амбиваленције истиче јасност заузете позиције. Као протагонисте издваја кнеза Лазара и кнегињу Милицу; свештенство и Милош Обилић обављају функцију помоћника, а антагониста је Вук Бранковић, као представник претерано амбициозне политичке елите. Споредни ликови креирају слику друштва, унутрашње конфликте и поларизацију. Најрепрезентативнији лик у том смислу је Рибарица – метонимијски лик који представља незаинтересованост за општа питања у српском друштву и друштвени камелеон. Заједно са Вуком Бранковићем је средство актуализације драме, одн. примене детаљно осликане друштвено-политичке ситуације с краја 14. на крај 20. века. Лик видара Богоја је специфичан због тога што он прелази на турску страну, те представља „потурице“, али је његова промена тима образложена подељеношћу у средњовековној српској држави. Сви ликови су грађени једнострано истицањем једне њихове доминантне одлике и њихове реплике су одраз дискурса чији су носиоци. Узвишеност протагониста и њихових циљева у складу је са структуром драме затворене форме, с тим што Симовић намерно уводи у драму и становништво средњовековне Србије: „Далеко испод оне највише равни, на којој се досад све једино и догађало, покушао сам да уведем једну другу раван, на којој се последице митског догађаја доживљавају на другачији начин, и с које се тај догађај може посматрати другим очима, и видети у другачијим конотацијама и перспективама.“ (Симовић 2002: 139)

Лајтмотив драме *Мојмир II* постаје мост и Сватоплуково репетитивно питање: „Где је моја тврђава? Где је моја кнежевина?“ (Klimáček 2015: 92) у различитим варијантама. Ово питање иницира анализу разлога за распад Великоморавске, а сличан мотив се налази и у експозицији Симовићевог комада. Константно понављање питања у сличним облицима је изражавање паничног страха владара за своју моћ, у ком су тврђава, мач и кнежевина само симболи моћи коју прижељкује. Значајан је мотив који креира атмосферу сна или посмртну атмосферу у којој се одиграва радња, а у вези је са Сватоплуковим страхом за сопствени разум: „У њима сам сваке ноћи изгубљен и бојим се да једног дана у свитање нећу стићи да се вратим преко каменог моста који дели те светове и да ћу заувек остати заробљен у својој глави!“ (Klimáček 2015: 93). Мост као лајтмотив је један од оних који се понављају, варирају и интензивирају у току драме и кулминира у тренутку Сватоплуковог губитка сећања (Klimáček 2015: 99) Мотив моста је значајан на нивоу поређења Запада и Истока, а појављује се и у испрекиданом монологу Мојмира II: „Мислимо да смо мост између две културе, али прва армија, било источна било западна, која пређе преко тог моста, истог ће га тренутка спалити.“ (Klimáček 2015: 103) Слика моста у Сватоплуковим сновима се стално понавља и он спаја Сватоплука и Мојмира (и данашње Словаке) у вертикалном временском пресеку. У сновима владара је мост антиципациони мотив који ће пак растумачити тек Мојмир и даће му потпуно нов смисао у поређењу са Сватоплуковим визијама губитка разума. Тако се историја актуализује указивањем на проблем емиграције Словака и немогућности потпуне асимилације због западних стереотипа о истоку (Klimáček 2015: 104).

За грађење драме *Бој на Косову* је значајно често у експозицији понављано питање „Где је Косово?“. Одговори ликова су разнолики, али су углавном базирани на визуелном контрасту између светла и таме, видљивости и невидљивости: „МИЛИЦА (*прилази прозору коју гледа на југ*) Види ли се Косово одавде? / ЛАЗАР Не види се. Али се зна где је. / [...] / ЛАЗАР Видиш ли оно сијање у небу? / МИЛИЦА Видим. / ЛАЗАР Косово је тачно испод тог сијања! / МИЛИЦА Онај мрак?“ (Симовић 1991: 26) Овако постављен контраст указује на кључан моменат косовске легенде – избор између царства небеског и непостојања који је постављен пред протагонисте. Мрак је овде архетипска представа катабазе: „силазак јунака у хтонске дубине [...] како би доспео до *тешко достижне драгоцености, блага*, тајног знања, исцељења, бесмртности или натприродних моћи.“ (Trebješanin 2011: 195 – курзив оригиналан) Одлазак у мрак који се налази испод светлости, која представља анабазу (успење) метафоричка је слика смрти која доноси вечни живот протагонистима у Царству небеском и даје им херојску величину. У стилистичком домену драме се користе стереотипизиране језичке слике карактеристичне за грађење драме затворене форме, а које су окосница митолошког виђења света, одн. хералдичке метафоре: „То

је грађа која унапред и од давнина поред свог полазишта у материјалном има одређено симболичко или хералдичко значење. Ту влада права сликовна конвенција. Ватра, борба, мач, сунце, месец, дан, ноћ, светлост, тама: сав тај сликовни материјал, преображен у поређење, метафору или алузију, више се не доживљава с обзиром на свој предметни карактер, већ он унапред има метафоричку садржину и метафоричку тежину, осведочену у дугој традицији." (Kloc 1995: 66). Пропаст Србије и Великоморавске кнежевине се осликава коришћењем сликовног материјала са којим је гледалац већ упознат: пропаст Србије је наговештена мраком који обавија Косово, а губитак положаја моћи Великоморавске кнежевине кроз Сватоплуково тражење симбола власти.

Косовска легенда према својој конструкцији захтева поистовећивање са погинулим протагонистима, јер њихов хероизам почива на добровољном жртвовању и све оне који нису спремни да поднесу жртву легенда третира као издајнике. Слављење пола жртве као основа националног идентитета и идентификација са жртвама образложена је потенцијалом представе жртве: „[...] жртве су далеко употребљивије за националну мобилизацију од хероја. Јер, док су хероји недостижни, са жртвама је поистовећивање природније и лакше." (Stojanović 2023: 223) Вољни да се жртвују за „више интересе" су они који аутоматски стичу статус хероја и представљају животни идеал[107]. Симовић покушава да очисти легенду од идеолошког (националистичког) баласта истичући њену универзалну моралну поуку, Климачек додатно транспарентније критикује злоупотребу владара Великоморавске кнежевине наводећи читаоца да преиспитује хералдичке метафоре и положај жртве. Он ово изазива помоћу ироније и пародијског исмевања „озбиљних" ствари онеобичавањем форме и садржаја. Историјска стварност није доступна: „И да није било националног препорода сетио би је се [Великоморавске кнежевине] први пут тек monsignore Тисо да би народу додао позитиван мит." (Klimáček 2015: 12). Ауторова тврдња у суштини потврђује да је историја манипулацијама и злоупотребом отуђена и испражњена од значења и алудира и на народну трагедију као врсту која: „Указивањем на славне и одлучујуће тренутке националне прошлости доприноси кохеренцији и самосвести одређене нације." (Фрајнд 1996: 34) За превредновање наслеђа и врсте аутор зато користи померање („displacement") и упијање („absorption") (Гринблат 2011: 298–299) симболичких структура да би креирао сопствени сценарио.

Линија радње је грађена на Сватоплуковом силажењу с ума: Сватоплук се у току радње све више удаљава од живота и приближава смрти, што је изражено мотивом рушења моста између разума и безумља. Време одигравања радње је дефинисано као прва три минута након Сватоплукове смрти док је његов мозак још увек делимично активан. Драмско време није јединствено, већ разбијено на цео период постојања Великоморавске кнежевине и прича о њој, уз пребацивања у ближе неодређено савремено доба. Такав рад с временом је у складу са грађењем драмског текста отворене форме у којем је драма лица (примарна драма) већ завршена и настаје „[...] секундарна драма, игра с прошлошћу, повратак – нужно *критички* – на првобитну драму." (Sarazak 2015: 25 – курзив оригиналан). Климачекова секундарна драма је и метадрама, због тога што поред распада кнежевине и његових последица по садашњицу, анализира и Стодолину и Шекспирову драму уз мноштво других књижевних и историографских текстова. Интертекстуалне везе указују на историју драме и позоришта у истој мери као и на театралност историје, јер историографија обилато користи позоришне и књижевне метафоре приликом описа историјских збивања.

Театралност као одлика свега је наглашена већ смештањем радње у Рунину стенд-ап трагедију и ова метатекстуалност је карактеристичан мотив на који се драмски текст непрекидно враћа. У самом означавању драме као „stand up tragedy" видимо амбиваленцију, јер оно директно именује трагедију која је приказана, а стенд-ап истовремено евоцира жанр комедије, те је колокација оксиморон. С једне стране је то знак ауторовог уобичајеног

[107] Они су пак превише савршени да би гледалац могао у потпуности да се идентификује са њима, али и довољно несавршени да се пита шта би урадио да је на њиховом месту, па на тај начин могу бити инспирација.

постмодернистичког мешања високих и ниских жанрова, али такође упозорава на театралне карактеристике историјских догађаја и ликова и немогућност црно-белог (или трагично-комичног) посматрања стварности.

Захваљујући фрагментаризацији времена, епизацији и понављању-варирању као темељним драмским поступцима, драма постаје „дијалог мртвих“ и „дијалог са мртвима“ (Sarazak 2015: 155), јер актуализује историју спајањем временских линија: Мојмир долази из Лондона 21. века да би се борио са хунским племеном за своју кнежевину (Moravia magna) у давној прошлости. Предвиђање (антиципацију) последица видимо у првој Руниној појави, где она игра улогу мађарске ратнице. Варијанта ове појаве се понавља на крају и даје драми цикличну структуру, као и преузимање улоге водитељке програма „stand up tragedy o великом крају Сватоплуку“ (Klimáček 2015: 91), која је на крају варирана као телевизијска вест која повезује временске линије и приморава Сватоплука да прихвати своју смрт и отвара простор за Мојмирову појаву.

Драмски текст је мозаик ликова и догађаја књижевног порекла, јер су стварне личности прекомерном употребом обезначене и удаљене од стварности и лутају у тами слично као ослепљени Растислав. Папирни ликови су лица драме чија је експозиција у 9. веку, а катастрофа негде у далекој будућности. Таквим радом с временом и одрицањем од апсолутног краја се кружно потврђује епизација: епско време приказује ток догађаја са свешћу да постоји пре и после, док у драми таква свест не постоји (Фрајнд 1996: 59–60) и драма се претвара у епску хронику (Sarazak 2015: 88). Простор одигравања радње није јединствен: ради се о Сватоплуковој палати, Дјевину или Лондону. Основна одлика простора је пак то да је то простор несвесног или подсвесног: палата и тврђава су само реплике забележене у сећању.[108] Непозната великоморавска престоница као безвремено чистилиште у којем ликови лутају и покушавају да изађу на крај са властитом кривицом као хронотоп Климачекове драме креирају основу за Балекову „снену“ инсценацију (в. интервју <http://snd.sk/inscenacia/2647/mojmir-ii-alebo-sumrak-rise> 10. 5. 2018), у којој редитељ потврђује намерно књижевно (а не историјско) порекло свих ликова и мотива. Слично као у Артоовом суровом позоришту би „[...] сцена требало да приближи свет сна, у којем се значење не приписује путем дијалога, већ путем међусобно јукстапонираних слика.“ (De Vos 2011: 12) Нема дубље психологизације ликова због тога што они представљају место укрштања различитих означитеља и интерпретација.

Иницијални моменат конфликта представља увођење мотива црва, сенке (кривице) и пацова (издаје) који кулминира у сусрету Сватоплука с Растиславом. Мотив кривице је моменат прве напетости којим почиње криза и њему се додаје спор око језика и наслеђа у ком се Сватоплук приклања коришћењу латинског језика: „Ионако ништа не може да парира латинском писму, јер је латиница изведена из Божјих речи. [...] Али глагољицом може да се споразуме само пар монаха, зато смрди на човека.“ (Klimáček 2015: 93) Супротстављање Истока и Запада и (не)могућност опредељења да се Словачка приклони једној или другој традицији због свог граничног положаја је суштински најистакнутија тема драме *Мојмир II или Сумрак кнежевине*, која је претвара у драму која уз историју преиспитује и идентитет. Сватоплуково препознавање паганске богиње Руне (Klimáček 2015: 94) на плану примарне драме функционише као анагнориза, јер је владар свестан богова којих се одрекао и њено присуство доживљава као казну, а молитва на латинском евоцира егзорцизам. С друге стране Растислав, којег је из таме извукла Руна не би ли изазвала конфронтацију, покушава да изврши истеривање ђавола на старословенском (Klimáček 2015: 96). Другачији језици употребљени за исповедање исте вере исцртавају конфликт између Истока и Запада. Егзорцизам представља везу са Шекспировим Лиром, јер су сви верски изрази испражњени од значења. Пошто молитва нема учинак и јунаци након смрти лутају у тами говорећи о убеђењима пре него о стварној вери, видимо да ни у Климачековој драми никакви богови нису присутни и да она такође представља прелаз између два система веровања и учења.

[108] Такође подсећају на ренесансне палате сећања.

Драма се дели на појаве и свака појава носи назив који антиципира оно што ће биту изведено у датом делу. Наслов врши функцију брехтовског натписа који као епски елеменат треба да дистанцира гледаоца од радње и изазове ефекат зачудности,[109] који приморава гледаоца да размишља о ономе што је изведено. Климачекови натписи пак представљају ироничан ауторски коментар радње, изневерено очекивање које одводи реципијента на странпутицу: „Владар се лечи од болести зглобова помоћу пијештјанског блата и талентоване скулпторке, која није она за коју се издаје.“ (Klimáček 2015: 93) наслов је појаве у којој се говори о Сватоплуковој јахачкој статуи постављеној пред Братиславском тврђавом 2010. године. Дијалог о статуи чини интертекстуалну и интермедијалну везу са проблематичном политичком позадином грађења статуе и дебатом историчара о Сватоплуковој титули. Руна парафразира говор словачког председника Ивана Гашпаровича приликом откривања споменика: „Нека је мач краља заувек у вашем срцу, нека га тамо увек осећате кад се ради о одбрани наших легитимних интереса где год, нека вас подсећа да је овде народ који поштује прошлост и традиције. Овај споменик симболизује наш идентитет и државотворност.“ (Klimáček 2015: 94) и он се даље пародира увођењем мотива поређења Словака са Чесима, а пародија представља иронизирајућу критику актуалне стварности и словачког комплекса ниже вредности.[110] Цитати делова говора председника Словачке државе током Другог светског рата Јозефа Тиса праве везу између садашњице и фашистичке прошлости и упозоравају на опасност коју носе одређени наративи.

У експозицији и колизији *Боја на Косову* (Симовић, 1989, 2002) су на основу контраста између јунака Милоша Обилића и издајника Вука Бранковића супротстављени полови помоћника и унутрашњег непријатеља.[111] Бранковићево сплеткарење против Лазара и Обилића је покретач конфликта у драми, а свој врхунац доживљава у сцени Кнежеве вечере у којој се срећемо са моментом иницијалне напетости у оптуживању Обилића за велеиздају. Кнежева вечера је у народној поезији пандан Последње вечере и ова паралела је окосница одржавања идентитета у конфронтацији са исламском традицијом, те Симовић задржава и наглашава овакву констелацију и наглашава поређење у Обилићевом завету: „Заветујем се, пред овим хлебом и вином, пред овом живом сликом Исуса Христа: на Косову ћу сутра убити Мурата!“ (Симовић 1991: 122) Бранковићу је у складу са народном песмом додељена улога издајника, тј. Јуде, тиме што се он у јеку битке, пре коначног исхода, повлачи са Косова.[112] Бранковићево ковање нових динара пре саме борбе представља јасну алузију на материјалне побуде које и код Јуде и код Бранковића стоје у основи издаје.

---

[109] Према Речнику књижевних термина ефекат отуђивања: „У Брехтовом смислу означава удаљавање, премештање неког збивања или карактера из сфере уобичајеног, свакодневног, на извесну → **дистанцу**, како би се омогућило њихово посматрање, проучавање и уочавање њихове суштине. Брехт жели да прикаже отуђење света да би подстакао његову измену.“ (Rečnik književnih termina 1986: 154) Театролошкиња Мирјана Миочиновић користи и термин ефекат онеобичавања.

[110] Мотив проблематичне Сватоплукове статуе на тврђави се већ јављао у Климачековој драми *Холокауст (Прича на коју би Словачка најрадије заборавила)*, где је био повезан са снимањем првог словачког дугометражног филма и у оба случаја овај мотив можемо разумети као ауторово упозорење на опасности националистичког дискурса. У Рунином прорицању се јавља још један мотив типичан за Климачеково стваралаштво: уклањање споменика Марије Терезије, Лајоша Кошута и Лењина (Klimáček 2015: 95) као доказ о насилној манипулацији историјом, колективним сећањем и сећањем града, што даље потврђује и Сватоплуково одбацивање титуле „краља старих Словака“, што је био оригиналан натпис на његовој статуи на коњу испод тврђаве.

[111] Вук Бранковић је носилац савремених одлика антиСрбина: његова визија тадашње Србије и претећег пораза је рационалистика насупрот Лазаревој идеалистичкој, с тим што се као доминантна црта његовог карактера истиче лична амбиција приказана народном песмом.

[112] Историчари нису сагласни око многих детаља везаних за Косовску битку, укључујући ту и саму издају В. Бранковића. У народној свести је она образложена тиме што се вратио са Косова жив (метафорички речено – није изабрао Царство небеско) и понашањем према Лазаревим наследницима.

Бој на Косову из 1989. године је подељен на два дела и за њега је карактеристична дуга, поступна експозиција која има задатак да пружи веристичну слику средњовековне Србије, упозна нас са протагонистима и антагонистима превасходно путем споредних ликова и ослика атмосферу и расположење пред бој. Слике путешествија слепог монаха Теофана и јермонаха Макарија на Косово, бојне песме с косовском тематиком и лик Косовке девојке допуњавају визију добровољног жртвовања за Царство небеско (односно хришћанство у целости).

Обилићева заклетва представља врхунац првог дела драме, други део представља перипетију и катастрофу – битку и епилог битке. Махом се одиграва испред турског чадора, где гласници обавештавају султана (Мурата и затим Бајазита) о току битке и дистанцирају читаоца/гледаоца од саме битке предајући му растумачену, „очишћену“ верзију стварности: „Гласник је између доживљаја и саопштења прешао временски и просторни пут, он има дистанцу у односу на оно што је доживео, он је то духовно и емоционално савладао. Збивање зато не долази на сцену у голом и непосредном виду, већ је укрођено, језик га је себи потчинио и артикулисао. Драма затворене форме потискује у скривену радњу сва насилничка дела, сваку чулно динамичну акцију и пушта их у сцену само дематеријализоване дистанцом и реторичком обрадом.“ (Kloc 1995: 24) Перипетија приказује наличје битке, односно ток боја из турске перспективе. Настаје поређење између турске и српске стране, где је Муратов син Бајазит турски пандан Бранковића обузет слепом амбицијом.

У перипетији је контакт реципијената са српским витезовима смањен, јер информације о току битке добија путем гласника турског султана, а касније и српског становништва које препричава и тумачи битку. Смањено присуство акције витезова заправо интензивира емоционални набој и пребацује фокус на последице које еманирају у садашњост. На тај начин су избачене масовне и борбене сцене и иначе нетипичне за драме затворене форме: „Затворена драма избегава све грубо-материјално као и све хаотично, она изоставља опресивно присуство гласних и јаких догађаја какви су убиство, смрт и масовне акције. Све гласно, оштро, протерује се у ‚скривену' радњу иза сцене, одакле се, просторно и временски дистанцирано и језички укрођено, пушта на сцену само преко гласниковог извештаја.“ (Kloc 1995: 75) Изузеци од кодекса затворене драме код Симовића постоје у сцени Муратовог убиства и сценама обезглављивања Обилића и Лазара, које су у функцији изазивања јаких емоција да би се реципијенти јаче идентификовали са протагонистима.

Истиче се конфликт између рационалности и идеализма потпореног религиозношћу – рационални ликови (Бранковић, Бајазит) посматрају само материјалну реалност датог тренутка, док они који погибијом стичу статус мученика имају визију будућности усклађену са хришћанским виђењем света, те су они свакако морални победници без обзира на исход битке. Материјалну стварност симболизује понављани и варирани мотив новца: Бранковић уз ковање завере кује и новац са својим ликом, а кроз руке Рибарице пролазе све валуте и замена српског динара турским означава почетак турске владавине.

За сликање визије драме је важна метафора пута и границе о којој понајвише говоре слепи монаси Теофан и Макарије и под њиховим погледом се материјализује прелазак на другу страну у Царство небеско у епилогу драме. Пут је значајан и као место одигравања радње и у контексту линералног поимања протока времена у хришћанској традицији, јер се ради о путовању на бојиште са циљем да се пређе граница између овог и оног света која се налази на самом бојишту, другом месту одигравања радње. Путовање је саставни део катастрофе без апсолутног краја.

У овом комаду нема трагичне грешке протагониста, те нема ни препознавања (анагноризе), јер је исход унапред одлучен. Судбина протагониста је у том смислу разрешена, али епилог представља експозицију за будуће конфликте. Антагонисти попут Бранковића и Бајазита су наизглед победници, али коначан резултат је – попут резултата Косовске битке – заправо нерешен, јер морална победа остаје на страни пале српске властеле, али и убијеног Мурата и Јакуба страдалог од братове руке. Морална победа је наглашена понављањем мотива посечене главе као темеља и семена из ког ће изнићи (свака) будућа српска држава.

Прерађена верзија драме из 2002. године је значајно краћа у односу на првобитну – нема споредне линије радње која прати путовање (налик ходочашћу) Теофана и Макарија из прве верзије, епилог је знатно краћи и крај измењен у складу са промењеним историјским околностима у односу на време писања прве верзије драме: ако је прва верзија посредно упозоравала на опасности национализма, друга се усредсређује на замке опортунизма. Пут и граница остају доминантни мотиви који се понављају и варирају у различитим контекстима: бој на Косову поставља границу између хришћанског и исламског света и тиме се истиче лиминални положај Балкана,[113] истовремено антагонисти прелазе границу између моралног и неморалног, добра и зла. У овој верзији се ипак као највећи непријатељ протагониста јавља материјализам који се супротставља њиховом идеализму.

Пут нас асоцира на дуготрајан процес репарације трауме узроковане бојем на Косову: „Прича о поразима сопствене нације намеће будућим генерацијама обавезу да изгубљено врате, да се за пораз освете. Пораз има већу мобилизаторску снагу, посебно када се у фабрици сећања представи као славни пораз, када се хероизује и преобрати у манифестацију снаге нације, њене величине и надмоћи.“ (Stojanović 2023: 204) Управо о оваквој врсти победничког пораза се и ради у Симовићевим драмама, као и у народној епици на коју се ослањао: „Нисам долазио у искушење да косовски мит, онако како је формулисан у народној поезији и другим текстовима, подвргавам некој драмској или песничкој ревизији, али сам сцену на којој се он одиграва и реализује проширио, као што рекох, на путеве, раскршћа и тргове моравске Србије. Увео сам и многе личности из народа, да покажем њихов однос према том миту, и последице које су на њима оставили та битка и мит.“ (Милосављевић 2024: 11 – интервју са Љ. Симовићем) Симовићеви текстови учествују у креирању јавног мњења и колективног сећања о косовској легенди упркос томе што се Симовић трудио да прикаже историју „одоздо“ и као такви представљају дијаметралну супротност „позоришту научног доба“ В. Огњеновић која се управо овом „легендарном“ дискурсу супротставља. Највећа заслуга у проширивању домета Симовићевих драма на широке народне масе – па и у злоупотребама и нетачним тумачењима – припада ТВ филму из 1989. године.

Симовићеви јунаци не бивају суочени са трагичком кривицом; у Климачековој нико од ликова нема значајан утицај на распад Великоморавске, али и не пружа значајан отпор, те се ту не може говорити о победничком поразу. Руна као наратор и водич нема уплив на примарну драму – она је лик који уједињује примарну и секундарну драму и епски и драмски ниво текста[114] – и њена улога је креирање ситуација које ће приморати ликове да се суоче са сопственим греховима и кривицом која се тиче пада кнежевине и његових дугорочних последица. У драми постоје аутокарактеризације Руне: „[...] ја сам црв који те изједа.“ (Klimáček 2015: 92, 94) и „Ја сам пацов који ће ти оглодати кожу на петама. Никад више нећеш устати. Ја сам пацов који ће ти појести уши да више никад не чујеш пој птица.“ (Klimáček 2015: 96) У првом плану ове метафоре указују на чињеницу да је Сватоплук мртав и евоцирају гроб (не пак и живот после смрти).[115] У другом плану се мотив црва повезује са коњем који симболизује кнежевину, односно легенде о њој (Klimáček 2015: 92) и који је у равни радње антиципација њеног нестанка. Следећи репетитивни мотив је сенка која прати Сватоплука (Klimáček 2015: 93, 94) и представља његов растући страх, који надолази са свешћу да је подела кнежевине била

---

[113] в. радове Марије Тодорове о балканизму, нпр. *Имагинарни Балкан* (1999).

[114] Она је епски елемената у драмском тексту, јер је можемо окарактерисати као свезнајућег (али и непоузданог) приповедача. Руна није директан учесник примарне драме и зато је оцењујемо као хетеродијегетичког приповадача: „Хетеродијегетичност (дакле његово неучествовање у причи) омогућава приповедачу да дели информације о неизговореним размишљањима ликова, о њиховим мотивима и намерама или да предвиђа какве последице ће у будућности у радњи имати тренутно делање ликова.“ (Hrabal 2013: 128)

[115] Вишезначост мотива почива на њиховој метафоричности. Климачек користи „метафору сунце“, коју дефинишу словачки песници конкретисти (Трнавска група – Јан Стахо, Јан Ондруш, Љубомир Фелдек, Јозеф Михалкович) у свом манифесту из шездесетих година, а која подразумева коришћење метафора из чијег језгра значења исијавају попут сунчевих зрака.

грешка: „[...] јуче сам своју кнежевину расекао као белог коња и даровао је својим синовима. Коме сам дао главу? Коме стомак? А ко је добио копита? / ЛУДА Мртав коњ није низашта, добар је само црвима за гозбу. [...]“ (Klimáček 2015: 92). Бели коњ је алузија на тзв. Црну легенду о Сватоплуку која води порекло из угарских хроника и тврди да је Сватоплук продао кнежевину за белог коња. У драми се бели коњ повезује и са Белом легендом, која садржи метафору о уједињена несаломива три прута који симболизују Сватоплукове синове. Климачек се у суштини поиграва са значењима: намерно меша две легенде и тиме мења положај чланова бинарне опозиције црн – бео у циљу деконструкције наратива.

Захваљујући поруци са мобилног у епилогу Мојмиров монолог постаје једносмеран дијалог у којем се решава вечни проблем сина и оца (ауторитета) и проблем наслеђа. Мојмир је заједно са свим припадницима словачког народа приморан да тражи одговоре на своја питања и решења сам, пошто историја не жели да даје одговоре. Кроз лик Сватоплука проговарају сви који су традицију Великоморавске (зло)употребили за сопствене политичке циљеве и који су је тумачили у складу са својим интересима. Овакву интерпретацију је заправо извршио и сам Сватоплук кад је одлучио да се приклони западној традицији и тиме одредио даљу судбину своје кнежевине:

> СВАНТОПЛУК Зашто измишљати нове знакове кад царства старија од нашег већ писмо познају? Латинско! / РАСТИЦ Јер смо другачији. Ми смо дошли са истока, тамо су наши корени. Тамо су извори словенске крви. / СВАНТОПЛУК Зашто да се стално враћамо? Памтимо то, у реду, сећамо се предака, али сад узмимо оно најбоље од запада. Не ради се о томе да ли Рим или Константинопоље, ради се о бити или нестати. Ко ће нам помоћи ако дође до најгорег? Византија?
>
> (Klimáček 2015: 99)

Сватоплук у суштини дефинише сећање и заборављање, јер размишља о потреби или недостатку потребе памћења прошлости. Исто питање поставља Мојмир кад размишља да ли има смисла да се врати и бори за своју домовину. Основа значењског садржаја драмског конфликта између Сватоплука и Растислава је спор о културним разликама између католицизма и православља, између Рима и Византије.[116] Драмски писац у интервјуу са драматургом говори да је „То вагање између Запада и Истока вечна дилема малих народа и у данашње време је веома актуална. Мало ћу провоцирати: да Сватоплук није прогнао Методијеве ученике, да ли бисмо данас писали ћирилицом и били тамо где је Украјина?“ (Klimáček 2015: 13)

Први корак у тражењу решења је пак само постављање питања, што драмски текст и ради. То нас упозорава на потребу да учимо из историје да се она не би понављала. Зато циљ текста није да прикаже историјску стварност, већ да понуди њену интерпретацију конфронтацијом и деконструкцијом различитих типова дискурса и да примора реципијента да тражи властиту интерпретацију (драмског текста и референтне стварности). Зато ниједан одговор у тексту није потпуно једнозначан, већ у себи носи своју потпуну супротност.

У Климачековој драми нема дубље психологизације ликова, што због недостатка историјских извора, што због намерног уопштавања. То су ликови од папира – њихово порекло је строго књижевно, што показује и инспирација драмом *Краљ Лир* – Сватоплук преузима на себе улогу Лира и Сватоплукових пар минута после смрти јесу пандан Лировом лудилу, а Растислав игра улогу маскираног Едгара (Сироти Том). Ликови представљају супротстављене

---

[116] У данашње време територија бившег источног блока потпада под концепт Централне (Средње) Европе који је стваран превасходно након 1989. године и дефинише се као Запад у контрасту са православном Источном Европом као носиоцем наслеђа Византије. Византијско наслеђе се у овом контексту чита као негативна појава захваљујући преовлађујућим стереотипима (в. Bakić-Hajden, 2003: 79–98), а наслеђе римокатолицизма, али и Аустроугарске монархије, која је крајем 19. века била демократски уређена као позитивни аспект (Todorova 2009: 146, 148). Запад се у дијалогу Сватоплука и Растислава карактерише као прогресиван и оријентисан на садашњицу, док је исток контемплативан и оријентисан на будућност (у смислу Царства небеског) (Klimáček 2015: 100). Тиме се назначава да је западни начин размишљања краткорочан, чиме се превреднује негативни аспект стереотипа о источњачкој пасивности.

стране: Сватоплук је представник западне идеологије прилагођавања актуелним приликама, Растислав пример источњачке духовности, Мојмир је синегдоха савременог друштва. Са оваквим супротстављањем материјализма и идеализма се срећемо и у драми Љ. Симовића, што нам указује на универзалност дате дилеме. Оно што и Климачека и Симовића у првом реду занима су далекосежне последице које примарна драма оставља на обичан свет и питање подношења, трпљења историје која је појединцима наметнута. Важно је истаћи да страни фактор нема директан уплив на драмску радњу – у *Мојмиру II* су мађарски завојевачи само имплицитно присутни, а код Симовића је турски чадор средство стављања приче у одређени историјски контекст, а дешавања испред чадора огледало сукоба на српској страни, што повећава универзалност у обради теме. Освајање представља граничну ситуацију која представља темељ за грађење драмске радње. Како је у обема драмама пажња посвећена проблемима на унутрашње-политичком плану, тако слаби потенцијал за валоризацију жртава и преноси се тежиште на општељудска морална питања и дилеме. Обе драме преузимају од средњовековља форму хронике која приказује дуге временске периоде. Симовићева драма заправо истиче овај линеарни временски концепт – средњовековна драма је фокусирана на ток историјског времена од Постања до Судњег дана – и користи га за наглашавање трагичности, док Климачек меша временске линије указујући на неразрешивост конфликта и постулираних дилема. Обе драме отварају важно питање наслеђа: Симовић метафорички преводи своје савременике у наследнике косовских одлука, а Климачек рехабилитује савремени словачки народ и ослобађа га греха Сватоплукових синова из Стодолине драме. Савременици су у обе драме наследници у смислу носилаца бремена, али не и одговорности за прошле догађаје и одговорни су само за одлуке које ће доносити у будућности.

1.1.2 Деконструкција легендарне садржине

Једини текст у ком се пише о косовској бици без романтичарског заноса на почетку предметног периода је *Је ли било кнежеве вечере?* (1989) Виде Огњеновић, написан пред прославу шестогодишњице косовске битке 1989. године као реакција на актуелне друштвено-политичке прилике: „Једини, у тој теми и позоришној артикулацији, маестралан подухват, начинила је Вида Огњеновић својим ироничним сценским диспутом *Је ли било кнежеве вечере?*“ (Vučković 2002: 16) у мору других, тендециозних и клишеизираних текстова (нпр. *Косово* М. Шеварлића). Драма Огњеновиће је субверзивна у односу на доминантни дискурс свог времена, а комичност би требало да има отрежњујући ефекат.

Огњеновићева смешта своју драмску радњу у историјску стварност петстогодишњице битке 1889. године и у фикционалну драмску ситуацију уз учешће историјских личности. Место одигравања радње је Војводина која је у датом тренутку била у саставу Аустроугарске монархије, те су у тексту заступљени изрази мултикултуралности (нпр. коришћење мађарског), која одражава и наглашава борбу за очување идентитета. Значајно место у експозицији заузима опис актуелне друштвено-политичке стварности: политичка неслога, подељеност, исељавање у Србију и досељавање мађарског и немачког становништва. Ауторка врсту комада одређује као драмски дискурс: „Ово није историјска драма већ драмски дискурс о идејама, који показује шта се дешава кад мит постане историјски текст“ (Лемајић 2008: непагиновано).

У експозицији се упознајемо са ликовима драме и уводи се идеја потенцијалне драме-у-драми: Светозар Милетић, Лаза Дунђерски, Јаша Томић и остали треба да изведу реконструкцију вечере уочи косовског боја уз причест Илариона Руварца како би опоменули народ да се лати решавања актуелних друштвено-политичких проблема. Моменат прве напетости и темељни конфликт драме наступа приликом покушаја новинара листа *Застава* да нађу адекватног „глумца“ за лик издајника, Вука Бранковића. Чињеница да нико не жели да се прихвати ове улоге указује на емоционални набој повезан са легендом.

У колизији се поступно откривају мотивације ликова агониста, новинара *Заставе*, да пронађу „издајника“ у супарничком табору, претплатницима конкурентског листа *Браник*. Тежње Марковића, Милића, Томића итд. јесу материјалне и политичке природе, њихове

активности добијају одлике комедије интриге, а искоришћавају перцепцију косовског боја некритички усвојену из народне поезије од стране народа.[117]

Оваква мотивација указује на то да је драма Огњеновићеве комедија нарави: „Студија понашања човека у друштву, студија класних разлика, средине и карактера [...]“ (Pavis 2004: 235) Потпору за смештање драме у ову врсту дају и сцене које приказују активности добротворног друштва Српкиња новосаткиња у којима се оне подучавају лепом понашању. Огњеновићева пак кроз те сцене иронизује и жанр ове сатиричне друштвене комедије, постављајући му исто искривљено огледало као и друштву. У питању су масовне сцене са ефектима замрзавања у пози и певањем родољубивих песама. Успоравају радњу, те су ретардациони елеменат који креира причу у позадини сликањем колорита периода („други план“).[118]

В. Огњеновић уз помоћ прекида прави интересантну композицију која приказује и иронизује садржај патриотског дискурса – едукација госпођица прекида хорско певање песама са косовском тематиком, те се она „депатетизује“ комичком игром. Међусобно прекидање патријархата у слици шта девојкама приличи и патриотизма израженог песмама приказује испреплетеност и међузависност дискурса патријархата и дискурса мизогиније и национализма. Избор времена одигравања радње није нимало случајан, јер крај 19. века и грађански морал креира довољну дистанцу публике да би могла да исмева вредности које он носи, али и да се препозна као исмевано лице: „И тако кад се смејемо оном другом, смејемо се у одређеној мери и сами себи. Ово је начин да боље упознамо сами себе и такође и како да упркос свему преживимо увек се дочекавши на обе ноге, ма какви били проблеми.“ (Pavis 2004: 236). Реципијент комедије је увек изнад лица која играју, али балансира између идентификације и дистанцирања.

Драма садржи мноштво мањих конфликата које сликају прилике у круговима грађанског сталежа и интелектуалне елите, али су основни антагонисти новинари против Илариона Руварца, архимандрита и историчара. Конфликт новинара *Заставе* са Руварцем је сукоб између мита и научних чињеница, новинарског сензационализма и историје, политичких и научних интереса: „ГОСПОДИН САВИЋ [...] Дакле сад, у овом тренутку, све то тврдити, то је равно мучком убиству нације. То је отрован нож из потаје! И, ако није сувише грубо речено, то је политичко кокошије слепило. / РУВАРАЦ А, ту смо! То је та отворена рана. Слеп сам за вашу политичку маскараду! [...]“ (Огњеновић 1991: 63) Спор између Руварца и господе новинара је спор између историје и народне песме која у је у 19. веку још увек у живом сећању становништва, те је погодан материјал за хегемонизацију српског становништва у Аустроугарској да би се оно мотивисало и позвало да се избори за своју самосталност или уједињење са Србијом. Руварац је оспоравао истинитост историјских чињеница наведених у косовском циклусу, јер је био утемељивач модерне историјске науке. У дијалогу који води с новинарима видимо поступак довођења у сумњу података изнесених у доступном историографском материјалу својствен механизмима политичке манипулације. Ипак, у дијалогу који гради В. Огњеновић видимо намерно расплињавање, замагљивање чињеница какво је карактеристично за дискурс постмодернистичког релативизма у ком истина перманентно измиче сазнању.

У недостатку Вука Бранковића се инсценација Кнежеве вечере претвара у лакрдију – уместо Бранковића се употребљава крпена лутка у природној величини. Недостатак воље било ког од актера да игра издајицу заправо је симптоматична за стање у друштву, јер се припадници

---

[117] Ривалитет између ова два листа је у историјској стварности кулминирао у убиству Мише Димитријевића од стране Јаше Томића 1889. године. Радомир Путник је написао документарну судску драму о овом догађају под називом *Туцинданска трагедија* (2000).

[118] „**Други план** [...] изражава и споредну линију радње, цео комплекс односа и интеракција споредних ликова, које додају филму осећај живости и истинитости у сусрету са стварношћу.“ (Gind-Tatarova 2017: 29 – оригинално подебљавање)

„елите“ налазе прозванима кад им понуде улогу. Комедија добија апсурдне елементе на свом врхунцу кад цела слављеничка делегација бива приморана да преплива Дунав услед затварања моста од стране Аустроугарске полиције. Парадоксално оваква прослава петстогодишњице боја има већег одјека у народу огрезлом у малограђанштину и дуже ће остати у његовој свести. У формалном погледу оваква катастрофа измешта врхунац на драме са средине на њен крај.

В. Огњеновић посредно критикује друштвено-политичку елиту у тренутку писања драме уз помоћ актуелизованих слика из прошлости. Незаинтересованост ширих народних маса се огледа у бизарностима попут тешкоћа при продаји везених ствари са косовским мотивима. С друге стране је стављено одбијање интелектуалне елите (Руварац, Јован Јовановић Змај, Лаза Костић) да учествује у прослави. Аустроугарске власти су свесне емоционалног набоја повезаног са прославом Косовског боја, који се одржава у сврху остваривања политичке користи.

Као што смо већ навели, сцене које се тичу едукације госпођица представљају ретардацију на плану целе драме и осликавају повезаност патријархалног одгоја са националистичким тенденцијама. Осим тога отварају питање женског идентитета и смештања у род: „ГОСПОДИН СТОЈКОВИЋ Да се подсетимо! Шта је свето тројство женских врлина? / ГОСПОЂИЦА ЋИРИЋЕВА Смерност, такт и осећајност. Слободан говор и смејање са женствености копрену скидају.“ (Огњеновић 1991: 41) Позоришна критика ове сцене види као недовољно драмске, али на значењском плану драме оне итекако имају функцију у идентификовању стриктне поделе на мушки и женски дискурс и „извођења“ женског идентитета у оквирима утврђеним патријархатом. В. Огњеновић је у овом смислу весник феминистичког дискурса који обликује приповедање о распаду Југославије и његовим последицама у анти-ратне, пацифистичке и пост-југословенске наративе.[119] Временска дистанца коју Огњеновић успоставља је извор комике, али креира и ироничну дистанцу која преиспитује колико тога суштинског се променило између два косовска јубилеја и њена прелазна драма представља и „[...] борбу ауторки да превазиђу маскулино, патријархално и често такође мизогино културно окружење [...]“ (Matijević 2020: 9).

Директном деконструкцијом косовског мита се у овом избору бави једино драма *Бајпас Србија* (2017) Милене Богавац са поднасловом *Сценски приручник за употребу Косова и Метохије намењен становништву Србије у ужем и најужем смислу*, настала као продукт колективног ауторства за потребе Народног позоришта у Приштини са привременим седиштем у Грачаници, где је премијерно изведена у јуну 2017. године у копродукцији са Битеф театром. Датум представе је симболичан – 28. јун је дан за који се везује сржи косовске легенде. Концепт и драматургију потписује Милена Богавац, а коаутори су сами извођачи: Александра Цуцић, Небојша Ђорђевић, Тамара Томановић, Урош Нововић, Јелена Орловић и Јован Здравковић, а као сарадници у истраживању се наводе Јелена Богавац и Ненад Тодоровић.

Текст је настао на пробама у складу са принципима колективног стваралаштва [devised theatre], које је „[...] позориште које започиње без сценарија. Сценарио бива ‚написан’ док се процес проба одвија путем серије импровизација и сарадњи. И резултат је, по мом мишљењу, [...] дете интернета и прастарих традиционалних форми попут Commedia dell’arte [...].“ (Garcia 2013: непагиновано) Иницијално је изабрана тема која је свим учесницима занимљива и која их се тиче, а затим је урађено истраживање које је инкорпорирано у драмски текст заједно са личним доживљајима, искуствима и схватањима извођача. Истраживање обухвата претрагу интернета, интервјуе, разговоре, студије и чланке и проучавање популарне културе. Циљ је разумевање актуелног стања ствари у тренутку настанка и извођења и анализа проблема у животу појединаца. Тако текст и изведба спадају у домен примењеног позоришта које

[119] „Потребно је пуно наводника и заграда да се говори о и проучава овај [југословенски, пост-југословенски] простор: оне комуницирају дискрепанцију између доживљеног искуства јединственог *културног поља*, а истовремено његову фрагментаризацију на нивоу административних политичких творевина, постјугословенских националних држава.“ (Matijević 2020: 7)

„обједињује и описује широк распон позоришних пракси и креативних процеса који иду корак даље, али и дубље од класичног театра, омогућавајући учесницима да буду укључени у драмски процес, с обзиром да је пријемчив и отворен за њихове личне приче, теме и приоритете које себи постављају“ (Jelić i Nikolić Maksić 2015: 11) Учесници истовремено омогућавају публици да се укључи у саму изведбу или дискусију након представе. Такви позиви су у самом драмском тексту пример ефекта зачудности, али њихова сврха је веома реалан позив на промишљање и потенцијално проналажење решења проблема српске енклаве на Косову и Метохији (в. нпр. слику 10. *Деца из Партеша* о напуштеној деци за коју није одговорна ниједна институција (Bogavac 2017: рукопис)).

У текст су уписани елементи који разбијају позоришну илузију попут позива на пантомиму и друге врсте телесне игре. Сценски покрет оживљава нарацију у централном делу, где глумци играју улоге актера својих прича и улоге себе самих. Глумци излазе из својих улога извођача у директним обраћањима публици: „Можда сам глупа или наивна, али ја видим ову представу као прилику да вас питам: шта ми можемо да урадимо за ту децу? / СВИ: Је л има овде правника? Социјалних радница? Људи који раде у институцијама? Је л има... људи из невладиних организација? ... Било ко?“ (Bogavac 2017: рукопис) Драмска напетост која проистиче из радње је искључена и уместо са грађењем напетости и формирањем линије радње на основу тачака напетости, текст гради драмску криву на основу емоционалног учинка на публику и гради дискурзивну напетост. Смењују се епизоде већег интелектуалног или емоционалног ангажовања, а центални део текста карактерише највећи емоционални набој. Важно место у драмској криви припада ефекту шока, јер изазивање шока код публике мења моменте напетости. Очуђавање делова текста аналитичког и информативног карактера се постиже извођењем сонгова на албанском, енглеском или у духу народне поезије. Сонгови функционишу као прекид излагања и анализе, који има функцију балансирања између интелектуалног, емоционалног и естетског учинка.

На више места се јављају алузије на косовску легенду онако како је она представљена у популарној култури: „УКИ: Разлика између вртлога и урагана је што вртлог вуче на дно, а ураган ка небу.“ (Bogavac 2017: рукопис) Конкретно се алудира на филм *Бој на Косову* у режији З. Шотре према сценарију Љ. Симовића (в. анализу драме горе). Аутори овде граде метафору вртлога и урагана на основу контраста присутних у Симовићевој драми. Такође раде са мотивом границе, који је у Симовићевој драми један од доминантних, али он је у *Бајпас Србија* реконтекстуализован и депатетизован и уводи се за објашњавање тренутне ситуације са административним прелазима и документима.

Конститутивни елементи косовске легенде бивају деконструисани рашчлањивањем и осветљавањем делова јавног медијског дискурса који се састоји од флоскула. Ово се односи и на сам назив текста који представља каламбур: уместо уобичајене фразе „Косово је срце Србије“, Косово постаје аортокоронарни бајпас Србије у ужем смислу, што указује на сву проблематичност косовско-српских односа и сложеност положаја Срба на Косову. Пример деконструкције медијског дискурса је и коришћење речи „живаљ“ за опис српског становништва Косова и Метохије: „Када на Гуглу укуцате реч ЖИВАЉ излистаће вам се искључиво странице са вестима са Космета. [...] Дакле, сви широки слојеви масе синонима отпадају... (Јелена прецрта све синониме) и тако стижемо до ове сјајне, исконске, премордијалне, пркосне, дивље, животињске речи ЖИВАЉ“ (Bogavac 2017: рукопис) Деконструкција медијског дискурса у тексту *Бајпас Србија* представља експозицију која уводи у драматизоване личне приче извођача које чине централни део текста.

Бајпас Србија представља свесно дистанцирање од легенде и пребацивање тежишта на актуелне проблеме, премешта фокус са апстрактних питања идентитета и идеала на конкретна политичка питања. Текст документарног карактера се отвара ка публици не би ли подстакао лични ангажман прималаца текста. Ова драма је пре драматизација истраживања и прича учесника и њихово распоређивање у драмску криву која изазива жељени рационални/емоционални ангажман, него текст који проистиче из свести једног аутора. Овакав

текст потврђује Линденбергерову тезу о немачким документарним драмама из шездесетих година: „Документарне драме једва да су ‚драмска књижевност' у традиционалном смислу [...] Већина заправо изгледа мртво на штампаном папиру, јер оне зависе од ефекта своје могућности да успоставе осећај заједништва са својом публиком." (Lindenberger 1975: 20–21) Везаност текста за актуелни тренутак и перформанс скоро да онемогућава његово бележење и самим тим интерпретацију, али његово приказивање и развој другачијих потенцијала позоришта од оних естетског и забавног карактера уписују нову вредност у чин стварања за позориште.

Је ли било кнежеве вечере? приказује почетак конституисања утемељивачког мита о Косовском боју, односно његове употребе у сврху мобилизације становништва за опште добро. *Бајпас Србија* стоји на крају те временске криве. Иако формално посве различити, ови текстови јесу субверзивни у односу на дискурс свог времена и аутентичне појаве у културном коду због заузимања хумане и пацифистичке позиције.

***

Све драме које смо анализирали примат дају људским и моралним вредностима и утицају историје на обичног појединца, људима у историји насупрот самој историји. Утемељивачки или конститутивни мит је окосница историјске драме због тога што историјска драма настаје у тренуцима преврата, националне кризе или утврђивања вредности. Текстови које смо анализирали говоре нешто о политичким приликама у тренутку свог настанка (али и у свим моментима активно посредоване рецепције), те их можемо сврстати и у политичку драму. Историјска драма представља политичку историју усклађењу са идеолошким опредељењем аутора – али и његове публике, тако да је начин обраде теме уско везан за доминантне струје мишљења друштва (или одређеног дела друштва) у тренутку настанка и извођења текста. Оваква обрада може бити у служби стварања фиксиране слике народа или нације која у колективном сећању формира основу националног идентитета ако се за тему узму одговарајући историјски догађаји. Одабрани догађаји из политичке историје подобни су за обраду онда када садрже довољно искористивог емоционалног набоја, односно буде осећања која публику хомогенизују. Конститутивни митови одређени су у периоду националног препорода, у којем можемо пратити изражену актуелизацију историје у сврху доказивања аутохтоности, хомогенизације и мобилизације националног осећања. У том периоду је креирана матрица (језгро) која се користи за стварање свих потоњих обликујућих (формотворних) прича које се ангажују у тренуцима који се доживљавају као одсудни за нацију.

Тако је познати словачки комедиограф И. Стодола написао своју трагедију *Краљ Сватоплук* тридесетих година 20. века у време разочарања словачког друштва својим положајем у оквиру Чехословачке републике и јеку јачања националистичких и сепаратистичких осећања као вид подсећања на чехословачко јединство, посебно у борби против страних непријатеља. Мит о Великоморавској кнежевини као првој словачкој држави био је изразито значајан у реторици католичког свештеника и председника фашистичке Словачке државе Јозефа Тиса, те након Другог светског рата бива негативно обојен и потиснут. Непосредно пред распад Чехословачке у време попуштања режимских стега у оквиру перестројке и напуштања социјалистичког утемељивачког мита базираног на (партизанском) устанку из 1944. године, обнавља се интересовање за историју Велике Мораве и историја бива искоришћавана у политичке сврхе.[120] Вилијам Климачек у драми *Мојмир II или Сумрак кнежевине* (2015) покушава да „очисти" наратив о Великоморавској кнежевини од националистичког баласта. Његов приступ теми је постмодернистички „разигран" и текст представља колаж досадашњих наратива о кнежевини, те и својеврстан палимпсест.

[120] Види нпр. контроверзе везане за статуу Сватоплука – краља старих Словака – на братиславској тврђави 2010. у склопу предизборне кампање Роберта Фица: Wikipédia: Socha Svätopluka na bratislavskom hrade. [недатирано] https://sk.wikipedia.org/wiki/Socha_Svätopluka_na_Bratislavskom_hrade, приступљено 23. 11. 2024.

Као што смо већ написали, у афиши се цитирају легенде и историје, а сам драмски текст укључује Стодолиног *Краља Сватоплука* и класицистичке епове Јана Холог (*Сватоплук*, *Ћирилометодијада*), те пројекат Словачког народног позоришта (Slovenské národné divadlo) представља конфронтацију различитих дискурса и тумачења и подсећања на културну историју. Политичка историја се комбинује са општим питањима владања и моћи и њеног утицаја на појединца уметањем мотива и цитата из *Краља Лира* В. Шекспира. Тумачењем јахачке статуе Сватоплука и комбиновањем говора тадашњег председника И. Гашпаровича и премијера Р. Фица са говорима и проповедима Ј. Тиса, те преиспитивањем проблема приклањања Западу или Истоку *Мојмир II* прелази у домен политичке драме. Драмски (али и режијски) поступци јако актуелизују драму и смештају Великоморавску кнежевину у актуелни друштвено-политички контекст: „У поставци *Мојмир II или Сумрак кнежевине* му је [Растиславу Балеку] заједно са драмским писцем Вилијамом Климачеком пошло за руком да отвори тему која ће имати одјека не само у Словачкој, већ у целој Европи још неколико деценија. На тлоцрту историјских догађаја и личности словачке историје отварају конфликт западног и источног мишљења и културе." (Ditte, I., Ditte, M. – недатирано и непагиновано) *Мојмир II* посредством насловног јунака потеже многа питања о савременим друштвено-политичким проблемима као што су национализам или емиграција, али се бави и питањима спољне политике. Релативизација времена и простора омогућава аутору да стави у исту (говорну) раван говоре из ближе или даље прошлости и тиме укаже на њихове сличности, те се сврха коришћења сећања на Великоморавску кнежевину конфронтацијом прошлости и садашњости показује као проблематична. Последице Тисове идеологије су познате, те повлачење паралеле имплицира неприхватљивост савременог идеолошког становишта.

Мит о Великоморавској кнежевини је кроз историју извирао у тренуцима кад се јављала потреба за самообликовањем нације. Према генеалогији „[...] особа има тенденцију да памти само оне карике у свом педигреу које су од друштвеног значаја." (Connerton 2008: 64), што суштински важи како за појединачне припаднике групе, тако и за друштво у целини. Нема сличног искуства у историји које би могло да парира причи о првој држави, те је она могла да достигне статус мита, који у тексту и поставци бива рашчлањен. Оно што се понавља и што се потискује је многовековна несамосталност и зависност.

Мојмир II је у сезони 2014/15. освојио пет престижних позоришних награда на фестивалу Даске (Dosky, 2015), укључијући награду за поставку сезоне. Балек и Климачек су већ сарађивали на пројектима који се тичу словачке историје (нпр. *Холокауст* позоришта Арена) и њихови стваралачки принципи се надопуњују, јер је поступак обојице иновативан и оријентисан на побуђивање критичког мишљења код гледаоца помоћу нетрадиционалног драмског текста: „И тешко је сетити се било чега чему је налик. Најближе к чему сам дошао је замишљање шта би млади Питер Брук урадио са нападом на Софокла Хауарда Баркера. Постоји нешто што се истовремено чини елементарно, атавистичко, скоро примитивно. Као бука језика преобликована у нешто што комуницира далеко изван домета стварног језика." (Haydon 2015: непагиновано) *Мојмир II* је аналитичка историјска драма, али је због раслојености и фрагментарности доста херметичан, што у још већој мери важи за Балекову поставку, јер су Ковач као драматург и Балек као редитељ имали одрешене руке у раду с текстом. Метафоре које је Климачек у тексту појашњавао, на сцени прелазе у мизансцен, костим, сценографију и добијају додатна значења: „Инсценација захтева пажњу публике и припремљеност да декодира слојеве значења који функционишу самостално на првом нивоу, али се у следећем спајају у нов квалитет. То је позив за промишљање о историји и о савременом добу, то је апел, то је провокација, то је позориште." (Rehák, Fehérová 2015: непагиновано) Рехак и Фехерова алудирају на потенцијал ове комплексне постмодернистичке драме и постдрамске поставке за стварање тоталног позоришта у Артоовом смислу.

Према генеалошком становишту о структуралној амнезији се практично бришу подаци који би учинили идентитет превише дисперзивним и тиме забуном одвели друштво на странпутицу. Косовска легенда је као мит о пореклу забележена у усменој књижевној традицији и њено упорно преношење указује на конститутивну улогу коју она игра у формирању националног идентитета. Чини се да у кризним ситуацијама израња на површину, ма колико претходно била потиснута, а Фрајнд сматра да често понављање сличних искустава (нпр. Сеча кнезова или Први светски рат су слични помори готово читаве елите) спречава да легенда достигне статус мита: „Стално понављање косовске трауме у историји српскога народа онемогућило је, међутим, да се према легенди изгради дистанца неопходна за настајање уметничких дела која би говорила о Косовском бoју независно од прилика у тренутку настајања тог дела.“ (Фрајнд 1996: 181) Фрајнд овим објашњава актуелизацију и апликацију косовске матрице и на друге историјске догађаје. С друге стране је косовско питање акутни друштвени проблем, те је подсећање на трауму део покушаја разрешења – или би то макар требало да буде. У реалности подсећање подстиче наратив о неправедном страдању као идентитетској матрици, јер учвршћује веру у образац опсежнијег мита о жртвовању, чији је легенда део и који свако помињање Косова замењује. Бој на Косову такође баца у сенку све позитивне историјске околности и целе периоде – Немањићка држава је на пример потиснута у други план и због сталне актуелности косовског проблема.

Драма *Је ли било кнежеве вечере?* је драма која преиспитује косовску тему, јер критички разматра прошлост ослањајући се на научна сазнања зачетника српске историјске науке и историографије у време одигравања радње драмског текста. Ирониja присутна у тексту је усмерена на пренебрегавање сто година познатих научних чињеница у дискурсу времена настанка текста и понављање националистичке матрице и у измењеним историјским околностима. Иако су у тексту заступљене стварне историјске личности, сами приказани догађаји спадају у домен ауторске инвенције, те бисмо ову драму окарактерисали као историјску фикцију, односно псеудоисторијску (неисторијску) драму, јер приказује догађаје који су се могли одиграти у прошлости, али нису документовани.

Обе верзије Симовићевог *Боја на Косову* (1989, 2002) спадају у историјске драме слављења, јер глорификују националну прошлост следећи епске народне песме косовског и покосовског циклуса (односно средњовековне списе из којих народна поезија црпе грађу), због чега бисмо их у контексту развоја историјске драме могли окарактерисати као анахроне (посебно варијанту насталу 2002. године, када је драмском продукцијом увелико доминирао постмодернизам). Обе верзије Симовићеве драме јесу историјске драме у ужем смислу, док су драме Огњеновићеве и Климачека историјске фикције и драме преиспитивања. *Мојмир II* (2015) и *Је ли било кнежеве вечере?* (1989) приказују начин креирања мита, његово искоришћавање у политичке сврхе, те модусе самообликовања нације. Климачек и Огњеновић су део културног кода и уједно његови посматрачи и тумачи, а њихова тачка гледишта је субверзивна у односу на доминантни дискурс, док је Симовићева апологетска.[121]

Рецепција драмских текстова пак осликава стање у друштву од 1989. до данас: *Мојмир II* је извођен (са пуно позоришног успеха) у Студију СНП-а, текст В. Огњеновић је извођен више пута у различитим позориштима (Београд, Нови Сад, Кикинда, Ниш, Бања Лука) током протеклих деценија, али је *Бој на Косову* екранизован. Као што је већ наведено, време екранизације Симовићевог драмског дела је време обнове интересовања за националне прошлости појединачних република бивше СФРЈ, а Симовићев циљ је супротстављање растућем национализму подсећањем на моралне вредности у тренутку друштвене деградације. Ни у једној верзији драме нема преиспитивања прошлости и приметна је својеврсна

[121] Симовићева драма није апологетска у односу на политички дискурс у време настанка драме, јер уводи питање морала, али се слагање приказа догађаја поклапа са доминантним наративом о Косовском бoју и садржи потенцијал за искоришћавање у манипулативне и пропагандне сврхе, што видимо на примеру распрострањености песама из филма.

рехабилитација дискурса српске народне поезије као упозоравајући захтев за повратак на елементарне принципе функционисања у заједници. Филм пак уводи сцене борбе и насиља које драма смешта иза сцене и тиме подвлачи трагичност сукоба и дубље емоционално ангажује гледаоца: „Јер све што се у филму прикаже гледалац схвата као важећу валуту. Слика за њега постаје обавезујућа, а приказано стварно.“ (Gindl-Tatarova 2017: 46) Идентификација гледаоца са дискурсом протагониста је снажнија у случају филма, јер бива ојачана сликом, публика бива увучена у радњу кадрирањем, док позориште не може достићи такав степен ангажмана гледалаца.

Филм има већи домет и због већег броја потенцијалних гледалаца, те активно учествује у образовању становништва на одређене теме: „Језик филма преузима значајну улогу у овим процесима комуникационе и едукационе еволуције као средство колективне комуникације и едукације, односно као фактор дубинског усвајања широког дијапазона људског знања.“ (Reia-Baptista 2010: 10) Сама драма и екранизација су у тесној вези са селекцијом онога што ће бити запамћено у друштву, а што Симовић у интервјуу са Александром Милосављевићем објашња злоупотребом: „Композотор Душан Каруовић је написао одличну музику за две песме које певају ратници одлазећи на Косово, и те су се песме, како се у таквим приликама каже, ‚примиле у народу’ [...] Али су онда припадници разних војски и полицијских јединица, аркановци, радикали и Српски покрет обнове, почели у те песме да уписују своје ратничке претње, поруке и пароле, да их, једном речју, најбруталније фалсификују.“ (Милосављевић 2024: 11–12).

Бајпас Србија је аналитичка документарна драма отворене форме која не слави и не преиспитује историју, већ критикује и историјску и актуелну стварност која узрокује бројне друштвене проблеме и спада у политичко и ангажовано позориште. Драмски дијалог је грађен тако да сама размена реплика побуђује напетост. Она није укотвљена у радњи – коју можемо доживети као спољашњу – већ почива на позиву на промишљање конкретне драмске и друштвено-политичке ситуације. Текст је састављен од бројних микро прича које ступају у међусобне интеракције. Ова драма је историјска само условно, јер је историјска (или легендарна) стварност присутна само посредно и предмет је сатиричне деконструкције у уводним сценама.

Слични мотиви и слике се јављају у историјским драмама које се баве утемељивачким митовима као метафоре са фиксираним значењем (хералдичке): мост,[122] пут, граница итд. представљају лиминални положај Словачке и Србије и политичке импликације тог положаја, а истицање лиминалности указује на недовољну формираност словачког и српског националног идентитета. Иако се Велика Морава и Бој на Косову издвајају као конститутивне приче, недостатак историјских извора истовремено омогућава легендаризацију, јер истина већ јесте релативна, али такође представљају нестабилан темељ, јер немају референта у стварности. Упорно подсећање на ову историју је симптом удаљавања друштва од исте, али честим понављањем пак долази до пражњења од значења, одн. обесмишљавања. Преиспитивање заправо ревитализује сећање, али у тренутку свог настанка и иницијалне рецепције има ограничен домет због неспремности друштва као целине да реализује потребу да преиспита своје вредности. Митови – а тиме и утемељене вредности – преносе се многобројним културним каналима, почев од образовања, преко уметности, до медија који можда имају највећу снагу у обликовању јавног мњења.

[122] Мост у језичкој слици света има значајно место и различита метафоричка значења: место је сусрета и стециште, место растанка и раздвајања, границе, али и место с којег се надгледа. Сва ова значења играју улогу у приказу формотворних митова, јер указују на динамичне односе између разних култура.

1.2 Социјалистички утемељивачки митови

Традиција је према Рикеровом мишљењу оно што спаја реципијенте приче (у улози интерпретатора) са причом, она омогућава интерпретацију текста и даљу инерпретацију властитог Ја (или колективног Ми, ако се ради о грађењу националног идентитета). С тачке гледишта теорија културног сећања, подсећање на прошлост ствара утисак непрекидности трајања и егзистенције народа. Обраћањем пажње на одређене историјске периоде се неки други периоди, који не подржавају стварање утиска континуитета, скривају, јер колективно сећање као такво „тражи сличности и континуитете [...] (Assmann 2008: 49) Два се модалитета сећања преносе у културном коду, а то су сећање на пораз који утиче на осећај јединства заједнице кроз жртве, и сећање на победу које подразумева слављење херојских дела. За разлику од утемељивачких митова који радије славе пораз, социјалистички утемељивачки митови због идеолошког оптимизма славе победу.

Неговање сећања на победу пак у неким случајевима може потиснути трауме институционализованим „брисањем“ сећања. Најочигледнији пример потиснуте трауме у словачкој и српској култури јесу догађаји везани за Други светски рат. Табуизација одређених историјских догађаја у периоду социјализма је према балканолозима (Maria Todorova, Heike Karge)[123] за последицу имала ескалацију националистичког дискурса који се различито манифестовао у друштву, али је и у словачком и у српском случају био и симптом и предуслов распада Чехословачке или Југославије. У случају сећања на Холокауст не постоји директно сећање јер је оно било потиснуто званичном социјалистичком верзијом сећања на рат. У датом потискивању се ради о оној врсти заборављања коју Конертон назива заборављање као понижено ћутање „[...] у завереничкој ћутњи изазваној одређеном врстом колективног срама приметна је уједно жеља да се заборави и понекад стваран ефекат заборављања.“ (Connerton 2008: 67) У том диктираном наративу о рату истиче се улога партизана – перспектива победника – и у потпуности прећуткује перспектива жртве.[124]

Проблемом колективног заборављања се бави драма *Холокауст: Прича на коју би Словачка најрадије заборавила* (*Holocaust: príbeh, na ktorý by Slovensko najradšej zabudlo*, 2012) В. Климачека. Климачек по начину обраде теме наставља традицију послератних модернистичких аутора (Л. Лахола, П. Карваш, Ј. Вах, Н. Танска, Освалд Захрадник (*Návraty*, 1977) који се фокусирају на колаборацију са нацистичким режимом или искуство концентрационих логора. Ови аутори су упркос ограничењима за књижевност и културу уопште написали квалитетне текстове подложене искуством Другог светског рата и дали им

[123] Немачка историчарка Хајке Карге у својој студији о праксама Савеза бораца у очувању сећања на НОР сматра да је експлозији национализма на територији бивше Југославије допринела и емоционализација садржаја о НОР-у у уџбеницима (Karge 2014: 65). Театролог Иван Меденица се са тим не слаже наводећи да: „[...] ратови у Југославији нису били проузроковани, или бар не превасходно, националним, идеолошким и сродним разлозима, већ пљачком друштвене имовине која сада доживљава вулгарно очигледан и транспарентан врхунац. Дивљачка приватизација неког некада моћног предузећа и злочин у Сребреници бизарно су међусобно испреплетени.“ (Medenica 2011: 10)

[124] На овом месту поново упућујемо на рад *Сећање у камену – окамењено сећање* Хајке Карге и њено разматрање споменика одабраних за слављење сећања на рат. Према њеним сазнањима, ради се о споменичким комплексима везаним за значајне победе у биткама и кретање штаба АВНОЈ-а, а с циљем да се скрене пажња са жртава које нису погинуле у борби већ у концентрационим логорима (Karge 2014). Словачки социјалистички наратив везан је за сећање на Словачки народни устанак 1944. године и потискивање сећања на праксе фашистичке Словачке државе. Устанак и у савременој историографији представља проблематичан догађај што се види у супротстављеним погледима двојице историчара цитираним у билтену представе *Устанак*. Један од њих – Иван Камењец – истиче да је устанак позитиван догађај који означава борбу против хитлеровске Немачке и борбу за демократију (Kamenec 2014: 14–16). Са друге стране, Мартин Лацко истиче да устанак није био борба за демократију, није донео ништа добро Словачкој и Словацима и чак је донео већи број војних и цивилних жртава у поређењу са целокупним трајањем Другог светског рата (Lacko 2014: 18–20).

универзалнољудски карактер. Климачек је *Холокауст*[125] написао 2012. године на захтев братиславског позоришта Арена. Ово позориште је покренуло тзв. Грађански циклус (Občiansky cyklus) који се састоји од позоришних поставки које обрађују друштвену и историјску стварност.

У истом позоришту је реализован и позоришни пројекат *Устанак*[126] (*Povstanie*) из 2014. године као плод колективног стваралаштва и настао такође у оквиру *Грађанског циклуса*. Приликом његове анализе правимо изузетак узимајући у обзир и позоришну поставку, због тога што овде посматрамо специфичну драмску врсту – сценарио настао склапањем седам текстова различитих аутора (Ева Малити Фрањова, Слава Даубнерова, Љубомир Фелдек, Михал Хворецки, Петер Ломњицки, Павел Кохоут, Петер Шерхауфер). Драмски текст у овом облику постоји само у оквирима инсценације, а текстови од којих је сачињен су објављени у билтену представе. Текстови који сачињавају сценарио *Устанка* су аналитичке драме, што подразумева присуство већег или мањег броја епских елемената (нпр. приповедање, недостатак напетости и грађења илузије (Pavis 2004: 150). Сви текстови представљају предложак за даљу драматуршку и редитељску обраду да би коначан облик добили у сценарију позоришне поставке. Сценарио настаје методом монтаже различитих фрагмената при чему се различити делови контрастирају и тако производе значење.

Фрагментарност је условљена немогућношћу стварања целовитог наратива који би рекао све о устанку и у коме различите историјске перспективе не би дошле у конфликт, јер су саме информације о устанку најчешће парадоксалне. Сценарио претендује на конфронтирање супротстављених дискурса да би се догађај приказао из више перспектива. Овакав стваралачки поступак је оправдан постојањем различитих верзија стварности – с једне стране је устанак форсиран у културној продукцији као заменски садржај за колаборантсво и Холокауст, с друге је постојао прописан начин како треба обрадити тему уз обавезну хероизацију Партизана, приказ њихове моралне исправности, одлучности итд.

У билтену у којем су текстови објављени, редитељка наводи да је сваки споменик већ деформација историјског догађаја и свака успомена интерпретација и због тога је циљ колектива аутора да интерпретирају интерпретацију (Daubnerová 2014: 10). Аутори намерно избацују придеве словачки и народни из назива устанка, указујући тиме на покушај раскринкавања идеолошке фарсе, која је на снази од 1948. године када су комунисти дошли на власт у Чехословачкој. Наиме, тај назив је озакоњен као једини дозвољени назив исте године (Lacko 2014: 18).

Текст *Невидљиви споменици* са поднасловом *Приручник за читање града* настаје у драматуршком и режијском коауторству Милене и Јелене Богавац и ученика Треће београдске гимназије у оквиру пројекта *Двоструки терет – учење о националсоцијализму и Холокаусту у Европи*. Сами аутори текст дефинишу као „изведбени текст документарне представе о сећању на Други светски рат, антифашистичку борбу и Холокауст у Београду“ (Bogavac 2015: рукопис). Потреба писања ове драме почива опет на прећутаном и заменском садржају који је у овом случају удвојен: ако је за време СФРЈ Холокауст био потиснут НОБ-ом, у савремено доба је колаборација четничких структура, али и становништва прикривена наративом о српском страдању у Јасеновцу. И у овом, као и у претходним текстовима, преплићу се временски хоризонти актуалног тренутка настанка текста и Другог светског рата, али је то у документарном тексту израженије неуживљавањем извођача (не-глумаца) у неку улогу, већ објективизацијом сопства.

---

[125] Делови рада који се баве анализом драме *Холокауст* настали су на основу чланка „Obraz dejín v hre a v inscenácii Holokaust V. Klimáčka“, објављеног у „Slovanský literární svět: Kontexty a konfrontace II.“, Eliška Gunišová, Lenka Paučová (eds.), 2016, Brno, Masarykova univerzita, стр. 285 – 295. – ISBN – 978-80-210-8892-4.

[126] Делови рада који се баве анализом сценарија за позоришну поставку *Устанак* настали су на основу чланка „Zobrazenie skutočnosti v divadelnom scenári a inscenácii Povstanie“, објављеног у *Славистика XX,* 2016, стр. 715–723. – ISSN 1450-5061.

1.2.1 Подсећање на заборављену историју

Поднаслов *Прича на коју би Словачка најрадије заборавила* који се везује за драму *Холокауст* директно указује на проблем потискивања и недостатка критике присутан у друштву: „Критичка слика Словачке и Словака заправо не спада у репрезентацијску културу, иако у тзв. дискусионој култури има своје значајно место“ (Wild 2015: 480). Текст драме *Холокауст* написан је и на основу личних сведочанстава оних који су преживели холокауст, пре свега на основу успомена Хилде Храбовецке:

> Изазвано успоменама госпође Хилде Храбовецке и других који су се вратили из пакла [...] Искористио сам песничку слободу и створио клонове шлагера Словачке државе, католичке песме и паралелну историју нашег првог дугометражног филма. Толико од фикције, остало је, нажалост, реалност. Зато су у драми употребљене аутентичне песме, гардистички марш, цитати из нацистичке штампе, стварни захтеви за аризацију [...]

(Klimáček 2015: 396)

Хилда Храбовецка је преживела већи део Другог светског рата у Аушвицу, а у Равензбруку је дочекала ослобођење. Године 1998. објавила је мемоаре под називом *Ruka s vytetovaným číslom* (*Рука са истетовираним бројем*) који су коришћени као основа за Климачеков драмски текст, посебно приликом обликовања јеврејских јунакиња.

У структури драме *Холокауст* је могуће издвојити уобичајене делове композиције и моменте напетости, али ова структура није традиционална. Драма садржи велики број епских елемената, који омогућавају приказ великог временског распона: догађаје од 1929. до 1991. године. Ликови су модели, синегдоха одређене друштвене групације и њихово грађење је у служби приказивања проблема из више перпектива. Не постоје протагонисти и антагонисти у правом смислу те речи, јер су ове позиције променљиве. Један велики, судбински сукоб који би обухватио све јунаке, њихове помагаче и противнике уступа место већем броју мањих конфликата, те је структура фрагментарна. У композицији се издвајају два чина подељена на слике. Први чин је поприште свих конфликата, а други је катастрофа дата у форми наратива – монолога појединачних ликова.

Сукобе делимо на оквирни и унутрашњи конфликт, односно секундарну и примарну драму. Оквирни конфликт (секундарна драма) је сукоб између прошлости и садашњости – базиран је на захтеву за реституцију кафића „Ружа“. Захтев заснован на новоусвојеном закону Републике Чехословачке, донесеном након Плишане револуције, мотиватор је за унутрашњу драму. Унутрашњи конфликти (примарна драма) су у служби одговора на питање да ли је повраћај имовине у случају кафића оправдан. У том смислу је примарна драма кључни део истражног процеса.

Ж.-П. Саразак у модерној драми идентификује раздвајање примарне и секундарне, т.ј. проживљене драме и драме коју пратимо на сцени: „Ми, међутим, присуствујемо општој *секундаризацији* драмске форме: све се већ завршило кад комад започиње“ (Sarazak 2015: 25 – курзив оригиналан). У *Холокаусту* пратимо примарну и секундарну драму истовремено. Секундарна драма је она оквирна, а унутрашња је примарна. Проживљена (примарна) драма ликова врши утицај на судбине ликова из секундарне драме. Конфликти које драма обрађује су они између аризатора и Јевреја. То је примарни конфликт унутрашње драме, који је даље мотивисан сукобима који су Словаци имали са Јеврејима или међусобно, а пре симболичког времена[127] драме. Затим су ту конфликти између чланова јеврејских породица, пре свега између мајке и ћерке, оригиналних власница кафића „Ружа“. Такође пратимо унутрашње моралне дилеме свих укључених. Посредовани су и спољашњи конфликти које ликови гледају двогледом из скровишта и они су у служби приказивања шире друштвено-политичке

[127] Симболично време је случај у ком „временски период радње одговара другом (дужем или краћем) временском периоду од оног мереног сатима. Или се време схвата другачије, као на пример у хришћанском појму ‚краја света' [...]“ (Schechner 2009: 24)

стварности. О околностима се, дакле, приповеда, оне нису приказане на сцени[128]. У оквирној (секундарној) драми је присутан конфликт наследнице конфисковане имовине са системом који јој онемогућава да поврати кафић који је прешао у државно власништво доласком комуниста на власт.

Драма има две експозиције: прва је горе поменут покретач радње, долазак наследнице која жели да поврати кафић својих родитеља из Аргентине и она отвара врата проживљеној драми; друга је експозиција унутрашње драме која приказује хармоничан суживот Словака, Јевреја и Чеха. Потоња експозиција је смештена у 1929. годину и мотивисана је фудбалским мечом. Уз помоћ мотива праћења утакмице на радију у другој слици приказани су односи и сарадња исповедника свих религија у Словачкој (Јевреји, католик и протестант).[129]

Колизија почиње после временског скока у 1939. годину, након распада Чехословачке, формирања Протектората Чешка и Морава и самосталне Републике Словачке. Потом се у обичном дијалогу алудира на резултате Бечке арбитраже: „ПУЈДЕС Тако да фудбал више нећемо гледати. Остали смо без стадиона откад Петржалка припада Трећем рајху.“ (Klimáček 2015: 404) и на настанак нове државе: „КРАЉИК Са новом државом има посла! Пре овога су нама управљали Чеси, сада ми сами владамо. [...]“ (Klimáček 2015: 404) Промене друштвено-политичке ситуације су мотивација и предзнак промене положаја ликова из стања несреће у стање среће и обрнуто на класичан (аристотеловски) начин. Промена из несреће у срећу ће снаћи оне који су конфисковали јеврејску имовину мотивисани идеалима и голом егзистенцијом и заузели функције у Словачкој републици (министар, гардиста). Прелазак из стања среће у несрећу ће задесити припаднике јеврејских породица. Преласци из једног стања у друго су амбивалентни и релативни, зависе од тренутних политичких околности. Они који су сарађивали са фашистичким режимом су након рата у неповољном положају (уколико нису успели да „прелете“ у комунисте), те се испоставља да је антагониста свих ликова заправо политичка моћ.

Уступањем кафића на управу Словакињи (тј. припадници аријевске расе), дотадашњој слушкињи, започиње најдужи део унутрашње драме – криза. Током кризе се поступно погоршава положај Јевреја све до потпуног одузимања имовине и унутрашњег прогона. Драма свој врхунац достиже на крају перипетије депортацијом Јевреја из 1942. године.

Композиција врхунца се користи контрастом: оно што је трагични моменат за једне је врхунац среће и успеха за друге. Контраст је на плану целе драме значајан композициони елеменат који се користи за релативизацију и иронизацију изреченог/представљеног. Најзначајнији је управо контраст припреме супружника Краљикових (аризатора) за премијеру филма док се врши окупљање девојака за прву депортацију са територије Словачке. Изразит иронизујући контраст је присутан у слици патетичног говора народног песника Краљика, који се претвара у просидбу бивше слушкиње, а сада управнице кафића „Ружа“, у прекидима у којима се са радија чује словачки танго с текстом „Салама, стабилност, просперитет...“ (Klimáček 2015: 421) Иронија се овде односи на ситуацију у Словачкој за време рата захваљујући положају сателитске државе Трећег рајха – није било борби на њеној територији и

---

[128] Гледање кроз двоглед подсећа на извештај са зидина односно тајхоскопију: „Две радње, скривена и отворена, међусобно су врло блиске. Временски: постоји симултаност, посматрач без оклевања претаче у речи догађаје које управо види. И просторно: догађаји о којима се извештава, невидљиви за гледаоца, одигравају се у видном пољу човека кога гледалац види. Кроз медијум посматрача са зидина, ствари се, додуше, доживљавају преломљено, не директно, но просторна блискост и истовременост успевају, у сваком случају, да ономе што се саопштава сачувају привид драмског присуства.“ (Kloc 1995: 24). Тајхоскопија је поступак карактеристичан за драме затворене форме, али овде добија ново значење: непријатни догађаји нису прогнани са сцене да би се гледалац „заштитио“, већ да би се нагласили двоструки аршини и начини живота протагониста, доскорашњих комшија.

[129] Фудбал у овом Климачековом делу указује на принцип игре присутан у постмодернистичком стваралаштву. Овај принцип подразумева спајање високог и ниског и у пренесеном смислу праћење утакмице повезује са гледањем драме у позоришту, јер су и једно и друго догађаји (event) који имају перформативну вредност. Од гледалаца у позоришту се очекује емоционални ангажман сличан оном код публике на мечу.

словачко становништво је до устанка живело такорећи у миру, са довољно животних потрепштина. Стих који представља прекид преузет је из Краљикове реплике у којој објашњава погодности самосталне Словачке и њену идеологију/идеале.

Прекидање је један од поступака дедраматизације и има више функција. Горе смо видели да може бити у функцији ироничног коментарисања претходне и потоње радње.[130] Прекидом се уводе и нови елементи радње и он омогућава развијање више паралелних линија радње које се тичу различитих ликова. Сви прекиди слабе драмску композицију и креирају резове у току радње да би направили могућност откривања стања и изазивања (ауто)рефлексије. Један тип је прекид радње радијом у којем се дају информације о актуелној стварности (нпр. састав омладине Хлинкине гарде) и приказује коришћење медија у сврху утицања на грађанство и отуд је при радио преносу изражена функција прекида коју врши документарни материјал. Уласци ћерке која жели да поврати кафић такође прекидају радњу унутрашње драме и додатно мешају временске линије. Као средство удаљавања од актуелне стварности унутрашње драме и ефекат зачудности функционишу сцене у којима се играју делови представа Восковеца и Вериха.[131] Драма паралелно приказује судбину свих ликова – у том смислу су равноправни, тј. једнако заступљени – креирајући панораму животних прича јунака или пејзаж који „претвара време у простор“ (Sarazak 2015: 62).[132] Панорамско приказивање више временских линија је поступак ретардације драмске радње унутрашње драме и њеног проширења у пејзаж који имплицира статичност уместо класичне драмске прогресије.

Стециште свих временских токова је простор кафића, те сценографија мора садржати назнаке свих промена кроз које је прошао. За време социјализма је претворен у изложбену салу, те оквирна драма алудира на то да је проживљена драма јунака заправо музејски експонат.[133]

Климачек се обилато користи антиципацијом као средством дедраматизације и онеобичавања текста (екефат зачудности). Антиципација је овде у служби отуђења познатог материјала (в. Sarazak 2015: 31) и присутна је у називима чинова и слика. Први чин носи назив *Аризација* и открива кључни проблем драме. Унутрашња драма овде приказује прве године рата и догађаје до првих депортација јеврејског становништва (1942). Први чин је подељен на сцене, чији називи откривају централне мотиве слике. Осим назива је код неких сцена присутан и кратак опис дешавања. Неретко називи служе као ироничан коментар или изневеравају очекивања гледаоца: на пример *Поезија* је молба за исељење Јевреја, у слици *Руж* видимо услишење те молбе депортацијом јеврејског становништва – али и премијеру филма народног уметника, чиме се подвлачи контраст између судбине Словака и Јевреја. На основу контраста и монтаже као основног принципа композиције закључујемо да је структура драмског текста

---

[130] Иронија не мора прекидати радњу, може је и пратити. То зависи од конкретне позоришне поставке.

[131] Јан Верих (Jan Werich) и Јиржи Восковец (Jiří Voskovec) били су чешки авангардни позоришни и филмски глумци, драмски писци и сценаристи, кључне личности прашког Ослобођеног позоришта (Ozvobozené divadlo). Климачекова прва драма *Вестпокетка* (*Vestpoketka,* 1985) писана са Иваном Мизером (Ivan Mizera) инспирисана је стваралаштвом Восковеца и Вериха и њиховом *Vest pocket revue* из 1927. године. У *Холокаусту* јунакиње играју драму *Голем*, која је и екранизована 1951. године. Јеврејска легенда о прашком Голему говори о глиненом кипу којег јеврејски свештеник-чаробњак контролише амајлијом и оживљавању Голема ради заштите и одбране Јевреја од погрома, те је ова алузија вишеструко метафорична. Голем је често обрађивана тема у кинематографији и позоришту.

[132] Термин „пејзаж“ потиче из теорије америчке ауторке Гертруде Стајн која се у својим *Landscape plays* залагала за статичност и елиминацију драмске напетости: „Ondje gdje Gertrude Stein govori o svojoj ideji *landscape playa* to se čini kao reakcija na njezino osnovno iskustvo da je kazalište uvijek čini strašno „*nervous*“ jer se uvijek odnosi na neko *drugo* vrijeme (prošlost ili budućnost) i pri promatranju zahtijeva trajni napor. Radi se o načinu opažanja. Umjesto nervoznom – mirno prevedimo: dramskom – napetošću, ono što se događa na pozornici treba se promatrati onako kako se inače promatraju neki park ili krajolik“ (Lehmann 2004: 79 – оригиналан курзив).

[133] Овај утисак је у поставци појачан присуством лутака које се користи за излагање гардеробе у продавницама. С једне стране лутке алудирају на прелаз на капиталистичко друштвено уређење присутно у оквирној драми, а с друге су утицај авангардних позоришних експеримената (Едвард Гордон Крег и над-лутка, Морис Метерлинк и статична драматургија итд.)

Холокауст базирана на контрапункту који: „представља серију паралелних тематских линија или *заплета* које се слажу према принципу контраста“ (Pavis 2004: 243 – оригиналан курзив).

Климачеков текст одликује интертекстуалност и интермедијалност.[134] Аутор осим мемоара Хилде Храбовецке, који су основ драмског текста, користи новинске чланке из тог периода, цитате закона, рекламе, захтеве, молбе и сл. У иницијалном моменту колизије се приликом упада гардиста у кафић користе савремене неонацистичке песме: *Режи и сеци* (*Rež a rúbaj*). Ова песма је савремена обрада званичне песме Хлинкине гарде у којој се уз алузије на Словачку државу и њене челнике експлицитно позива на насиље: „Режи и сеци до крви, неће то бити пут први, док Словак у Словачкој господар није“ (Klimaček 2015: 408–409). Климачек цитира обе песме стварајући везу између прошлости и садашњости упозоравајући на актуелне друштвене проблеме.

Цитат и интермедијалну везу чине филмови који се приказују у биоскопу *Уранија* (у позоришној поставци се могу и емитовати). Један од њих је нацистички пропагандни филм *Гостовање у рају* (Klimáček 2015: 404) из 1938. године, који је пропагирао вредности Трећег рајха. Филмови као такви могу бити искоришћени као средство индоктринације зато што приказују стварност из једне заинтересоване перспективе и преносе гледаоцу доминантни дискурс државне моћи. Филм својом хиперреалистичности захтева потпуну идентификацију гледаоца са главним ликовима и њиховим ставовима. То превасходно важи за филмове који посредују идеолошку пропаганду: „при чему пропаганду схватамо као скривену манипулацију значењима, симболима, информацијама или емоцијама у циљу утицања на адресата и изазивања конкретних представа и асоцијација усмерених на слагање са идеолошким циљем.“ (Ciel 2017: 14)

С тим у вези Климачек уводи фикционални мотив прављења првог чисто словачког дугометражног филма, јер би филм требало да ојача државу и да утиче на национални идентитет. Зато се као логичан избор теме намеће Сватоплук, владар Великоморавске кнежевине, јер он подсећа на аутохтоност Словака на тој територији и на њихову традицију. Овај филм је за потребе поставке у позоришту *Арена* снимљен у духу пропагандне кинематографије ратног периода и приказује се као саставни део представе правећи паузу између чинова.[135] Приказивање представља још један вид прекида и комплексну интермедијалну везу. Такође се цитира, тј. приказује и *Долазак* (*Nástup*) – ратне недељне вести које су се приказивале пре филмских пројекција у биоскопу.[136] Интертекстуална веза је и извођење текстова Восковеца и Вериха, превасходно драме *Голем*. Сви цитати које Климачек користи у служби су креирања паралелног света епохе у коју је смештена радња унутрашње драме. Текст је инспирисан реалношћу и копира стварност међуратног периода на основу доступног архивског материјала. Аутор ради грађења могућег света креира и сопствене верзије шлагера и поезије тог периода. Пародира песме групе песника које књижевна критика означава као Католичку модерну, а која је била у скупини културних делатника који су сарађивали са фашистичким режимом и радили и стварали у пропагандне сврхе. Пародије и препеви се

---

[134] Интертекстуалност је једна од доминантних карактеристика поетике Вилијама Климачека. Климачек је у словачкој драми и позоришту један од првих постмодерниста. Божена Чахојова издваја две линије постмодернистичког стваралашта – постмодерну „без граница“ (postmoderná bezbrehá), која се инспирише дадаизмом и надреализмом (Čahojová 2002: 83) и „прецизну постмодерну“ (postmoderná presná), у којој доминирају кубистичке инспирације: „Аналитички кубизам је разбијао целовитост ствари“ (Čahojová 2002: 99). Чахојова смешта Климачека у групу представника прецизне постмодерне, јер је текст равноправан са другим позоришним компонентама и налази да је фрагментаризација текста код њега кубистички напор да се ствари прикажу из више перспектива. Ткање других текстова у нови драмски текст, пародирање и персифлажа, комбиновање високог и ниског само су неке од постмодернистичких одлика Климачековог стваралашта.

[135] Након паузе гледаоце у салу „утерују“ чувари са вучјацима алудирајући на логоре.

[136] „Друштво Nástup (Долазак) настало је крајем 1938. године, престало је да постоји после пораза нацизма у пролеће 1945. Током своје егзистенције је израдило преко триста звучних недељника *Долазак*, филмске месечнике *Зрак* већином етнографске оријентације, неколико кратких филмова и један дугометражни: *Од Татри до Азовског мора*.“ (Ciel 2017: 27)

користе за поигравање са читаоцем и његовим очекивањима, али и да би се постигла аутентичност у приказивању материјала: „његова драма би могла бити и нешто што антропологија назива ‚густи опис' (Клифорд Гирц) и то у том смислу да се ту показује не само понашање и деловање ликова, већ се испитују, локализују, контекстуализују и интерпретирају и значења која они сами том понашању, одн. деловању приписују“ (Wild 2015: 484). Вилд наглашава да је Климачекова драма веома блиска антрополошком истраживању приказаног периода. С друге стране очитавамо ауторову фасцинацију авангардним експерименталним стваралаштвом,[137] пре свега у коришћењу дела Јана Восковеца и Јиржија Вериха. Климачек се користи и рекламама – стварним или пародираним – да би истовремено постигао веристичност и ироничан контрапункт. Тиме што је укомпоновао цитате из разних области живота и различитих културних и друштвених артефаката постиже комичан ефекат и „олакшава“ тешку тему. Монтажа цитата представља поступак деконструкције и исмевања (некадашњег и садашњег) медијског дискурса.

Други чин под називом „Холокауст“ састоји се од монолога свих ликова. Структура се ту у битној мери мења, јер више немамо оквирну и унутрашњу драму, од драмске радње остаје исповест, али структура је и даље базирана на контрапункту, овог пута тематском: „Контапункт може бити и тематски или метафорички: две или више слика је смештено тако да креирају паралелне линије или линије које се удаљавају и могу бити схваћене само у узајамном односу [...], кад ликови и теме одговарају једни другима у следећим чиновима, а не у репликама, чиме креирају утисак полифоније“ (Pavis 2004: 243). Проживљена драма ликова се завршила врхунцем радње, крај оквирне је негативан одговор на захтев за реституцију, па су монолози-исповести заправо епилог драме, а не расплет, иако дају одговоре на питања назначена у првом чину.

Монолози су наративан (дакле епски) елемент и дефинишемо их као: „Технички монолог (приповедање)/Реферат лика о прошлим или таквим догађајима који се не могу директно приказати.“ (Pavis 2004: 269). Епизација пак омогућава приказивање простора и временских распона које драмска радња не би могла обухватити – приповедање ликова испрекидано је монологом радија који информише о различитим типовима бомби, чиме је приказан цео рат: искуство концентрационих логора, борбе и живот током и након рата. Аутор се у монолозима користи ретроспекцијом јер она: „с читавом поворком присећања, асоцијација, поновног оживљавања [...] преокреће смисао драме. Она допушта личности да у прескоцима лута простором и временом“ (Sarazak 2015: 31) Ликови приповедају из времена након смрти. Простор се одређује амбивалентно: „Из земље вире равни каменови. Изгледају као надгробни споменици. А можда и јесу“ (Klimáček 2015: 429) Монолози су овде приповедање упућено реципијентима текста. Ликови не ступају у међусобни дијалог, иако се монолози прекидају и настављају после монолога другог лика, чиме се добија на драматичности. Дијалози обично представљају сукоб различитих контекста, а монолози овде представљају искључиво властити контекст актуелног приповедача. Имамо више приповедача, од којих је сваки истовремено аутодијегетички: „лик који посматра догађаје који се око њега дешавају и посматра их детирминисано само својим могућностима перцепције“ (Hrabal 2013: 131) и приповедач-сведок: „предмет његовог приповедања нису догађаји које је сам проживео, већ догађаји који су у вези са другим ликовима“ (Hrabal 2013: 133). Сведочењем се судбине ликова поново преплићу, а њихови монолози су у функцији изазивања ефекта зачудности, јер укључују публику као да је она једно од лица.

[137] Авангардни правци попут надреализма, дадаизма, футуризма и поетизма јесу били велика инспирација за Климачекова дела, а неретко и теме, као на пример у драмама *Дами с колибријем* (*Dáma s kolibříkom* – инспирисана надреализмом и романом Андреа Бретона) и *Ева Татлин* (*Eva Tatlin* – инспирисано руским футуризмом и делом Велимира Хлебњикова).

Редитељско решење у позоришној поставци за други чин наглашава аспекте присутне у тексту тиме што мења места публике и глумаца – гледаоци су на позорници, а глумци играју у гледалишту. Седишта подсећају на надгробне споменике и цело излагање одаје утисак да мртви гледају живе и кроз своје искуство им шаљу поруку. Ако је главни конфликт унутрашње драме обухватао период од 1939. до 1942. године, време приказано у монолозима је далеко шире. Монолог и јесте искоришћен као изражајно средсто јер „недостатком укључивања у мимојезичку ситуацију“ (Veltruský 1999: 62) престаје да важи захтев за каузалношћу (који би се испуњавао у следу реплика дијалога) и временским ограничењем омогућавајући велике временске скокове. Темпорално нарација сеже до стаљинизма. Понављање мотива сећања, заборављања, прећуткивања и брисања историје (личне и колективне) с којима се срећемо у приповедању различитих ликова указују на трауматична места новије словачке историје.

Ликове схватамо као „естетске категорије чија је сврха да ангажују реципијента за одређени став, а који овај начин ангажовања разумеју као рецепцију којом управља текст“ (Kubíček 2013: 61 – 62) Нема дубље психологизације, већ су они типови који представљају одређену конфесионалну групацију (Јевреји, протестанти, католици). У другом чину, где нема интеракције између ликова, њихови монолози представљају слагање „говорних површина“[138] [...] та је формула усмјерена против дубинске димензије ликова који говоре, која значи миметичку илузију“ (Lehmann 2004: 17) Оно што је представљено миметички је културни код, ликови су само носиоци одређених – и променљивих – дискурса. Присуством неколиких група ликова је омогућено приказивање догађаја из више перспектива. На тај начин аутор спречава идентификацију и оставља простор реципијенту текста да размишља и суди сам. Наглашена је тематска димензија лика: „лик у наративном свету има одређен задатак, његово деловање је изражавање одређене теме, није у приповедању случајно, већ служи њему у корист“ (Kubíček 2013: 62) Истовремено је ослабљена миметичка димензија која би омогућила идентификацију са ликовима.

У тексту драме *Холокауст* заступљене су три врсте ликова:

1. Оператор (Радио)

2. Ликови унутрашње драме, тј. лица која су проживела драму (Роза и Естер Розенфелд, Лили и Јакоб Вајс, Амброз Краљик, Јано Пујдес, Хана Костолњикова (Црквењакова), касније Краљикова, Кристина Мајерова)

3. Ликови секундарне драме, тј. ликови који рефлектују унутрашњу драму и сносе последице минуле радње (Ана Краљикова)

У прву групу ликова спада Радио: „један или више глумаца, одашиљу у етар музику, вести, шум“ (Klimáček 2015: 397). Као апарат радио представља друштвени положај и промену статуса јунака (нпр. двадесетих година је радио као технолошки новитет ствар престижа, затим Јеврејски кодекс из 1941. године прописује да Јевреји не смеју поседовати радио). Као лик радио преноси историјску стварност и документарне снимке и креира атмосферу периода: говорник је у „дијалогу“ са наследницом из 1991. године који „емитује“ звецкање кључевима као алузију на Плишану револуцију, говори о новом друштвено-политичком уређењу и цитира закон којим се прописује повраћај одузете имовине. У студији која прати издање текстова В. Климачека, Јана Вилд истиче да аутор путем радија приказује неодрживост тезе о аполитичности емитованог програма на примеру преноса утакмице из експозиције драме:

[138] Појам говорних површина уводи Елфриде Јелинек говорећи о ликовима својих драма: „За мене се ликови састоје само од језика и присутни су док говоре, а кад не говоре, нестану. То су заправо затворене језичке површине и истина се и мени открива тек онда кад видим како с тим ради глумац. Кад глумац својим телом узме реч“ (Jelinek, Beker 1992 – цитирано према Schnelle 2014: 19)

> Иако се ради само о спортском преносу, патетични искази репортера већ јасно назначавају да се кроз спорт рефлектује или чак ствара национални идентитет и да су у његовој основи компетитивни аспекти. [...] Да је дељењем на ‚ми' и ‚они' могуће чудновато лако формирати јавност [...] Да апел на емоције ствара основ пропаганде – од спорта до политике.

(Wild 2015: 481)

Радио је једини непроменљив предмет на сцени и велики део дијалога сконцентрисан је око њега. Пренос прекида радњу и истовремено је допуњава и развија у другом правцу. Лик гласа радија је и коментатор радње, „оператор", односно „епски субјекат" (Sarazak 2015: 20). Саразак овде користи термин који уводи Сонди и дефинише га као лик „који стоји изван тематског оквира, на архимедовској тачки епског приповедача" (Szondi 1969: 138). Радио овде пак није приповедач у правом смислу те речи, јер његови коментари нису никаква допуна или објашњење радње унутрашње драме, већ пружају ироничан подтекст – најближи је ауторском субјекту. Иако представља елеменат изван фикције конструисане у унутрашњој драми, преносећи дискурс приказаног периода, фикцији даје одговарајући колорит. Радио чак није ни субјекат у правом смислу те речи, јер би то захтевало известан степен индивидуализације. Аутор се путем овог лика поиграва са схватањем индивидуе као такве тиме што радио – а са њим и медијски дискурс – оживљава кроз тело глумца: „медијско не остаје једноставно производња ефекта и афекта, него упућује на организирајућу инстанцију, наиме, казалишну групу, која са свијешћу гледаоца започиње дијалог који се упркос свим временским услојавањима присутности и одсутности догађа у садашњости казалишног временског простора" (Lehmann 2004: 31) Оваква деиндивидуација указује на то да је радио заправо фигура рапсода, хорски и полифон елеменат, чија је сврха ангажовање публике.

Друга група ликова су ликови проживљене (унутрашње) драме. Јеврејски ликови Роза и Естер Розенфелд и Лили и Јакоб Вајс су једнозначно жртве. Ситуација није толико једноставна са њиховим тлачитељима – Амброз и Хана Краљик и Јано Пуједес истовремено су кривци и жртве. Кроз ове ликове се прелама комплетан социјални и политички дискурс времена: код Краљика и Пуједеса видимо економску мотивацију за одузимање јеврејске имовине и касније прогон, код Краљика такође идеолошку, а код Хане страх узрокован сујеверјима и причама које демонизују Јевреје. Климачек више простора посвећује грађењу словачких ликова. Амброз Краљик – песник, затим режимски песник, саветник министра и аутор првог словачког филма – представља средство којим „Климачек сравњује рачуне и с многим бившим и садашњим колегама од заната [...] Словачки писци су у тако заштитнички и просветно конципираним дискурсима већином због саме бриге за ‚народ' потпуно заборавили на човека (с изузетком себе)" (Wild 2014: 485) Краљик се уводи у драму као човек у спору око наследства са рођеним братом – овај мотив указује на његову похлепу. Аутор се у карактеризацији опет користи контрапунктом – Краљиково виђење себе и оно што проистиче из његових дела су у опозицији. Он себе види као песника, интелектуалца и боема, приликом аризације наводи да је кафић преузео само зато што воли да га посећује (Klimáček 2014: 417).

Односи између ликова су статични, пре него динамични. Као што нема посебног психолошког развоја ликова, тако је одсутан и развој њихових међусобних односа. Они се налазе у другачијим положајима, али промене нису унутрашње мотивисане. Разлог томе је спољни антагониста – и микро-конфликти на нивоу појединачних ликова и њихова разрешења јесу диктирани споља. Брак између Краљика и Хане представља спрегу између национализма, нацизма и патријархата: „сваки национализам заснован на имагинарију о заједничком пореклу припадника једне нације, унапред рачуна са женском послушношћу и невидљивошћу." (Лалатовић 2017: 9), Хана је у том односу суштински невидљива и тек на крају исказује своје незадовољство потпуно несвесна свог удела у властитој судбини. За њу је Краљик тек посредник спољне моћи која контролише животе појединаца „Та невидљивост посредована је захваљујући опседнутости генетском чистотом нације, услед чега репродукција и родни односи представљају срж културе." (Лалатовић 2017: 9)

Јакоб Вајс је једини лик у тексту који није пасивна жртва и одлази у Енглеску да би био навигатор Краљевског ратног ваздухопловства. Радио је једино средство у суштини једносмерне комуникације са њим. У текст је укључено његово писмо које никад није могао да пошаље, али јесте његова порука: „[...] У овом рату нико неће остати чист. Да ли би Јевреји требало вечно да ћуте и да пусте да их убијају? Или треба да узму у руке оружје и да се претворе у машине као они који их убијају? Више нисмо људи, само механизми. Да ли смо уопште бољи од њих? [...]“ (Klimáček 2015: 424) Истовремено је то порука аутора и одговор на питање тачке гледишта са које се приказују догађаји: одбацују се перспективе победника и поражених (Asman 2011: 75) и у средиште се ставља етички аспекат проблема. Тиме се одбацује и већ пародиран, а тиме и критикован став према политици заборављања/прећуткивања.

У самој драми је присутан један лик из треће групе – ћерка која предаје захтев за реституцију кафића. Реципијенти текста се заједно са њом упознају са околностима и интерпретирају прошле догађаје и њихове последице на савремено доба. Аутор увлачи примаоце у свет текста и смешта их у трећу категорију лица. Краљикова је истовремено критичар савремене друштвене ситуације, али и синегдоха целог незаинтересованог и неинформисаног друштва, али и друштва које се понаша алибистички: „Било је то тако давно. Зашто изнова чачкати старе ране? Ако је неко био крив, више није међу живима. Направите пресек, људи. Ништа више нећете решити! Само сами себе мучите! Шта ја имам с тим? А данашњи Словаци? Ништа.“ (Klimáček 2015: 436). Развојни лук лика Краљикове кулминира у тачки у којој она жели да заборави прошлост својих родитеља и игнорише историјску стварност. Испрва је њен став према заборављању посве другачији: „Људи заборављају, али бронза никад. Кад бих знала хемијску формулу бронзе, знала бих формулу сећања [...] Не би било толико муке кад би сви имали довољно пристојности и памтили шта је чије било. Имовина би требало да остане недодирљива, зар не? Кад бих ја била председник, сваком бих наредила да научи формулу бронзе. Да не би морали да користе изговор како немају сећање.“ (Klimáček 2014: 417)

Текст добија карактер интимне исповести мртвих. Коначна поента нарације је та да победници не постоје: „[...] сви су били жртве [...]“ (Klimáček 2015: 454), а једини јунаци су они који су помагали Јеврејима, како видимо у последњим репликама ликова. Ове изјаве тексту дају карактер негативне успомене на трауму, али и на кривицу. У последњој реплици Естер објашњена је намера текста и инсценације: „[...] Свако данас помиње само грубе резове/Које треба направити за прошлошћу/Најрадије би сви на све заборавили/Стално хоће нешто да заборављају, а да говоре неће ни о чему/Када ће доћи то право време? Када ће бити време да се погледа у назад? Никада. [...]“ (Klimáček 2015: 455) Настаје известан „дијалог са мртвима“ (Lehmann 2007: 81), где покојници решавају властите трауме и омогућавају публици да реши оне колективне.

У ауторовом уводу видимо Климачекову намеру да критикује друштвену стварност и у том циљу не дозвољава прављење поделе на „наше“ и „њихове“ карактеристичне за традиционалну историјску драму (Фрајнд 1996: 46) и тиме се сврстава у „драму преиспитивања“ (Фрајнд 1996: 16). Климачек овим текстом до извесне границе поштује кодекс књижевности о Холокаусту:

> Трауматични догађаји се пишу и преписују док не постану кодификовани и док наративна форма поступно не замени садржај као фокус пажње. На пример, Холокауст је постао метонимија, не за стваран низ догађаја [...] већ за сет симбола који представљају формалну кодификацију тог искуства. Постоји препознатљив сет књижевних и филмских конвенција које сачињавају текст о Холокаусту.

(Тал 2017: непагиновано – оригиналан курзив)

Кодекс прописује уводно мирно и срећно стање, поступно увођење закона који тлаче припаднике националних мањина (пре свега Јевреје), бирократизацију зла и легализацију злочина итд. Оно што Климачек избегава је кодификована кулминација: нема приказа страдања у логорима и практично нема преживелих. За Климачеков текст карактеристична је статичност у смислу незнатног развијања ликова и радње, они постају слике-симболи неколиких епоха. Климачек ради са зачудношћу да би деконструисао дискурс ондашње и садашње пропаганде и умножио историјске контексте којима се његови ликови крећу. Оно што се мења су (језичка) средства, али сврха суштински остаје иста кроз цео 20. и 21. век до данас.

На актуализацију историје нас упозорава филм који је саставни део текста и инсценације. Тема филма је алузија на споменик челнику Великоморавске кнежевине постављен 2010. године испред братиславске тврђаве, због чега Јана Вилд закључује да су вредности у држави остале непромењене у најразличитијим временским периодима: „Другачији периоди, исти културни идеали“ (Wild 2015: 486). Таква тема се позива и на традицију периода националног препорода, јер користи исте мотиве. С обзиром на то да је књижевност националног препорода део канона, позивање на исте мотиве призива у свест реципијената познате слике и архетипове, који накнадно креирају причу, мит који утиче на формирање националног идентитета. Иако је филм Климачекова пародија, на фиктиван начин креира слику функционисања државне моћи (не само) тог периода и приказује њене свесне манипулације колективним сећањем.

1.2.2 Преиспитивање наратива и перформанс трауме

Устанак (2014) Славе Даубнерове је позоришни пројекат реализован поводом годишњице избијања и гашења Словачког народног устанка. Доноси сличну тему и сличан начин обраде као *Холокауст*, с тим што је фрагментарност *Устанка* појачана склапањем седам текстова у један сценарио. У сценарију пратимо јединствену линију радње испрекидану различитим епизодама. Окосницу чини текст *Партизанка* редитељке Славе Даубнерове и она са драматуршкињом Зузаном Шајгаликовом распоређује поједине мотиве из других драмских текстова око њега. Циљ сценарија је приказивање последица које је устанак оставио на појединце и однос појединаца према колективном сећању и због тога се стално наглашава проблем лажирања у прошлости и заборављања и незаинтересованости у садашњости. Заједнички мотиви свих текстова су утицај историје на лични живот, лажирање и заборав, и недоступност историјске истине.

Перспектива пораженог и перспектива жртве су приказане градацијски и кулминирају у сцени Словачке – жртве злостављања. Она је жртва различитих идеологија и жртва припадника сопственог народа, који је опет жртва идеологија. Као једина кривица се истиче њена пасивност, што је често подвлачена црта словачког националног идентитета и лик Словачке јесте архетипска представа. Она сама говори о миту о Словацима као мирном народу, што је израз демитизације и признавања кривице, али она је истовремено жртва, што је израз алибизма.

Игнорише се и пређуткује кривица било ког појединца и одговорност се са појединца пребацује на државну моћ. Истовремено није присутно величање устанка, јер се оно сматра баластом комунистичке идеологије. Тиме је изражена у друштву још увек присутна фрустрација узрокована периодом социјализма, јер је социјализам искористио устанак и партизане за креирање симбола-архетипа и продукцију мита. У идеолошком дискурсу – а сваки политички дискурс је идеолошки, без обзира на то да ли се ради о социјализму или либералној демократији – врши се скретање пажње са злочина. Тако се у периоду после Другог светског рата стављао акценат на народноослободилачку борбу, и то јесу спиновање и алибизам. У савременом дискурсу је изражавање фрустрације узроковане социјалистичким спиновањем пребацивање кривице на тај режим и опет израз алибизма.

Понављање мотива је важан структурални елеменат у формирању нелинеарне испрекидане фабуле. Намера аутора је да прикажу седамдесет година живота устанка, због чега су у поставци присутни различити хронотопи који се међусобно преплићу. Приказано време и време приказивања се не поклапају, али време постаје једна од тема текста. Разбија се драмска форма и користи монтажа као принцип грађења сценарија у складу са принципима брехтовске драматургије. Сценарио има структуру „епске хронике“ (Sarazak 2015: 89), како Саразак означава Брехтове комаде, наводећи да се фабула схвата као „подешена збивања у којима долазе до изражаја идеје изналазача фабуле о заједничком живљењу људи“ (Sarazak 2015: 21). Епска хроника подразумева фрагментарност[139] – у циљу приказивања догађаја у целости – али истовремено конструише фабулу, али фабулу „коју хроника одваја од њених аристотеловских корена: ми више немамо посла са уланчавањем радњи, међусобно повезаних хронолошки и узрочно, већ са *размицањем гестуса*“ (Sarazak 2015: 89).[140]

Коришћење епских елемената, а посебно приповедача, омогућује велики број промена перспектива. Присуство приповедача „нарушава илузију и уништава веру у објективну презентацију елемената (објективно виђење)“ (Pavis 2004: 451). На тај начин се посматрачу омогућава смењивање идентификације на основу страха и саосећања (класична драматургија) и критичког отклона од приказаног (брехтовска драматургија) и приморан је да сам тражи одговоре на постављена питања. Страх и саосећање су најприсутнији у фрагментима који приказују Партизанку и њене трансформације, а епизоде које се налазе између представљају врсту прекида информативног или забавног карактера.

Партизанка је истовремено и наратор чије приповедање је интерно фокализовано **(**Hrabal 2013: 152–153). Партизанка је заправо колективни лик, иако га игра једна глумица и она изводи цео живот у којем лице носи ознаку партизанке. Због деиндивидуације и деперсонализације можемо посматрати Партизанку као знак „коралности“ (Sarazak 2015: 119)[141], дакле као својеврсног рапсода. Приказани живот је фикционални конструкт, јер циљ текста није приказ фикционалне или стварне биографије или биографија, већ приказ погледа на устанак у вертикалном историјском пресеку, при чему је лик Партизанке везивно средство. Животни циклус девојка-жена-старица је метафора за седемдесетогодишњи живот устанка, јер он јесте нешто што још увек живи (или се оживљава рефлексијом) у свести народа. Тако гледано, лик Партизанке је сам устанак.

Текст почиње песмом коју пева Партизанка, а која представља позив Словацима да се лате оружја, да се ослободе и освете. Присутни су националистички мотиви и они коришћени у изградњи националног идентитета, као што је мотив богиње Славије[142] (Daubnerová 2014: 38).

---

[139] Функцију спајања фрагмената-епизода врши пре свега сценографија. Сценографија доприноси рушењу драмске конвенције додавањем епских средстава, пре свега омогућавањем симултаног приказивања различитих елемената радње у различитим деловима и на различитим нивоима сцене. У епска средства сврставамо и видео снимке и различите натписе који прекидају, допуњују или антиципирају радњу.

[140] Патрис Павис у студији Брехтовог концепта гестуса наводи да је фабула скуп свих гестуса и веза између ликова, а даље се фрагментаризује да би приказала контрадикције друштвених проблема (Pavis 1984: 296). Брехт, дакле, не говори о радњи у традиционалном смислу, већ о радњи као исказивачу динамике друштвених односа, иако фабула јесте окосница драмског: „Све овиси о фабули, она је срж театарске приредбе. [...] Велики потхват театра је фабула, цјелокупна композиција свих гестичних збивања, која садржи објаве и импулсе какви сада треба да сачињавају задовољство публике.“ (Breht 2018: 241)

[141] Коралност је према Саразаку својеврстан остатак хора, али за разлику од хора, коралност је некохерентан скуп гласова – полифонија. (Sarazak 2015: 119).

[142] Коришћење мотива богиње Славије сеже у период националног препорода. Најпознатије и најзначајније дело у коме се обрађује овај мотив је *Кћи Славије* (*Slávy dcéra*, 1825) класицистичког песника Јана Колара, који у збирци сонета спаја мотиве индивидуалне љубави и патриотизма.

Друга песма[143] такође користи националне симболе и именује непријатеље народа (и самим тим устаника) и савезнике. Мотиви богиње Славије и Татри као симбола Словачке (Татре су и саставни део државног грба) имају традицију која потиче из периода националног препорода, јер су ти мотиви потенцирани у поезији. С обзиром на то да је просветитељска, класицистичка и романтичарска књижевност канонизована, мотиви су фиксирани у колективној свести народа као израз патриотизма, и то у контексту народно-ослободилачке борбе. Могли бисмо повући извесну паралелу између ситуације у којој се Словачка налазила половином 19. века и током Другог светског рата – у културном коду се револуција 1848/49. изједначава са ситуацијом око рата, а она је значајан конституент националног идентитета као први моменат у историји у којем су Словаци пружили отпор и борили се за своја права – устанак је други. У песми устаници изражавају спремност да погину у борби против непријатеља народа (Адолф Хитлер, Јозеф Тисо, Александер Мах, Војтех Тука).

Прва промена и иницијатор радње је звук авиона и бомбардовања који означава почетак устанка и антиципира даље догађаје. Надовезују се сцене партизанских борби у којима је Партизанка истовремено приповедач и актер. Те сцене су монолошке и наративне, а драмски дијалог као размена реплика између ликова је замењен драмском акцијом. Борбе се приказују у сценском покрету и присутни су само партизани, не и њихови непријатељи. Неименовање ликова партизана спречава њихову индивидуацију и креира колективни лик: они су саставни део одређене групе, деперсонализовани су и носе ознаке колектива коме припадају. На равни значења целог текста је деиндивидуација оно што се практиковало од доласка комуниста на власт, тако да је она и знак идеолошке „обојености“.

Саставни део епизода у функцији прекида су сувопарни говори политичара приликом полагања венаца и одликовања устаника на годишњице (чији репрезент је Партизанка): „Отуд и носталгични аспект ових побожних подузимања, патетичних и беживотних. То су ритуали друштва без ритуала, пролазни сакраменти рашчараног свијета, нарочите вриједности у друштву које глача партикуларности, *de facto* диференцијације у принципијелно нивелирајућем друштву, знакови препознавања и припадности групи и друштву које индивидуе тежи препознати само као једнаке и идентичне.“ (Nora 2007: 143) Дискурс се у различитим говорима мења у складу са политичким променама и различитим идеолошким интерпретацијама догађаја и саставни део текста је и тумачење комунистичке идеологије која је у највећој мери злоупотребљавала устанак. Партизанка-жена поступно губи боју, бледи, престаје да буде жива, реална особа и постаје апстраховани симбол. Као симбол бива попуњена различитим значењима и тиме истовремено испражњена од значења.

Као што смо већ рекли, Партизанка је наратор и самим тим, према Саразаковој терминологији, „оператор“ (Sarazak 2015: 20). Управо оператор омогућава приказивање догађаја у више временских планова – то јест у плану проживљене драме (драмске радње), која обухвата догађај који нуди конфликт достојан класичне драме – и у плану сведочења и размишљања о проживљеној драми.

Развијање једне централне фабуле уступа место анализи прошле или прошлих радњи и тако сценарио добија облик метадраме. Фабула свакако постоји, и ту фабулу анализирамо у појединачним текстовима, али је она у сценарију смештена у прошлост и измештена са сцене. Због тога радњу појединих текстова делимо на драмску (примарну) и сценску (секундарну) радњу. Драмска радња је она која се одиграла у прошлости, о којој се приповеда и која се изводи и чије се последице анализирају у оквиру сценске радње. Као драмску (уместо као

[143] Песме јесу важан део подизања свести и морала у било ком рату, јер је при мотивисању бораца важно подсећање на традицију и националне симболе (у тексту се говори о бело-плаво-црвеној застави као симболу слободне Словачке) да би се ојачала свест о националној припадности и да би самим тим били подсећени на циљ и сврху ризиковања живота. Свака припрема за борбу у мањој или већој мери представља ритуал и самим тим је театрализована, а певање је саставни део тог ритуала.

приповедану или епску) је означавамо због тога што би на основу ње било могуће изградити фабулу класичне драме.[144]

Сценска радња, као метадрама, у неким случајевима гради своју фабулу која се преплиће са фабулом оне драмске. У највећој мери је то случај у тексту *Гатања (СНУ Oral history)* Малити-Фрањове (Eva Maliti Fraňová, *Veštby (SNP Oral history)*, 2014), јер тамо токови драмске и сценске радње теку истовремено и паралелно. У наведеном тексту нема мешања временских линија, ако изузмемо прорицање и „искораке“ у садашњост приповедача-гласа са разгласа, сличног радију у драми *Холокауст* (Klimáček, 2012). Ауторка свој текст означава као усмено приповедање, то јест као пренос индивидуалног сећања групе појединаца који су учествовали у Словачком народном устанку. *Oral history* је метод историјског истраживања „који не почива само на уобичајеним писменим свједочанствима хисторичара, него искључиво на сјећањима која се прикупљају у усменим испитивањима. Слика повијести која се конституира у овим сјећањима јесте *хисторија свакодневнице, хисторија одоздо*.“ (Assmann 2008: 60 – оригиналан курзив) Према истраживању колективног сећања Јана Асмана је *oral history* везан за комуникативно памћење, илити памћење једне генерације, на догађаје из недавне прошлости (Assmann 2008: 59). Комуникативно памћење се преиначава у културно након смрти директних учесника догађаја, када улогу похрањивања преузимају медији, архиви, споменици итд. (Assmann 2008: 60). Наглашавањем индивидуалног се подвлачи намера ауторке да интерпретира устанак као догађај који се тицао обичних људи. Ликови нису главни учесници рата или устанка, већ они који стоје по страни и извештавају о дешавањима. Радња је смештена у просторије радија, чиме се наглашава важност улоге коју играју медији у бележењу неког догађаја – архивски материјал је једини савременицима доступан аутентичан податак о прошлости. Ауторка наглашава да свуда треба употребити архивске снимке и увођење архивског материјала, што је према Пависовој дефиницији (Pavis 2004: 150) средство епизације.[145]

Ликови су две сестре, Марика и Флорика, супруга генерала Вијеста, Магда, пуковник и уредници Словачког слободног емитора, Иван Терен и Петер Карваш. Већина ликова су историјске личности – генерал Вијест је био главнокомандујући 1. чехословачке армаде, која је деловала за време СНУ, пуковник Јан Голијан је организовао устанак и био први његов вођа, а Терен и Карваш су били уредници Словачког слободног емитора.[146] О некима од ликова, као што су генерал Вијест или Лацо остали ликови само говоре, они нису актери. Супротстављене стране, које би у класичној драми представљале основу за грађење фабуле, измештене су са сцене тиме што се о њима приповеда, чиме настаје линија радње коју дефинишемо као примарну драму. У наведеној линији радње можемо издвојити моменте карактеристичне за класичну композицију драмске фабуле: иницијални (узбуђујући) моменат[147] (окупација територије Словачке) као део експозиције (припрема за устанак); вести о успесима устаничких јединица су затим део колизије,[148] а бомбардовање истовремено представља врхунац борбе,

---

[144] Према Саразаковој терминологији је ово проживљена драма ликова, али ова формулација подразумева фиксиране ликове, који у *Устанку* не постоје – они су изменљиви и колективни.

[145] „Већ од краја 19. века се позориште труди да у своју драмску структуру укључи епско: приповедање, одстрањивање напетости, нарушавање илузије, давање места приповедачу, масовне сцене и мешање хора, присуство докумената као у историјском роману, пуштање фотографија и натписа, сонгови и иступи приповедача, промене сценографије са отвореном сценом, наглашавање геста одређене слике на позорници.“ (Pavis 2004: 150).

[146] Словачки слободни емитор је била радио станица која је извештавала о току устанка, рата у Европи, објашњавала значај борбе против фашизма и позивала људе на устанак.

[147] Према Фрејтагу, иницијални или узбуђујући моменат настаје када се јунак одлучи на делање и самим тим развија радњу, или када се супротна страна одлучи да примора јунака да почне да дела (Freytag 1944: 54). У овом тексту је у питању друга опција, дакле немачка војска акцијом мотивише реакцију словачког народа као колективног лика, чији су представници у сценској радњи Терен, Карваш и Пуковник (Голијан).

[148] Фрејтаг дефинише колизију као неколико сцена које јачају интересовање гледаоца. (Freytag 1944: 57)

трагички моменат и обрт, с тим што се перипетија даље не развија.[149] Пошто се радња бомбардовањем нагло прекида, нема ни катастрофе. Сценска фикција пружа моменат последње напетости, као дела који претходи катастрофи[150] рођењем Флорикиног детета, али је класично разрешење на крају драме одсутно.

Приповедањем текст добија карактер аналитичке драме, која анализира последице догађаја који су се одиграли у прошлости (Szondi 1969: 21–22), и где драмски елементи уступају место епским (Pavis 2004: 35–36). Приповедање омогућава и грађење две линије радње: једне, која обухвата историјску стварност и која се не развија на сцени (примарна драма), и друге, која представља сценску фикцију (секундарна драма). Као аналитичка драма, овај текст не конструише напетост, а мотив прорицања је потпуно елиминише и као структурални елеменат уводи метод антиципације као средство грађења текста.

У тексту је присутан и један приповедач, који не учествује у радњи сценске фикције, већ као глас износи историјске податке. Информације које пружа приповедач-глас са разгласа су информације упућене реципијенту текста, а не ликовима на сцени. Као обраћање публици не припадају ни драмској ни сценској радњи, помажу елиминацији напетости код реципијента и представљају форму ретроспективног приповедања. Ако би пак биле упућене учесницима секундарне драме, с обзиром на то представљају коначни резултат, представљале би антиципацију догађаја.

Сцена је уређена тако да је физички подељена на женски и мушки део и прелази се врше уз помоћ промене светла – рефлектор осветљава онај део у коме се тренутно одиграва дијалог. Женска страна представља интимна и индивидуална питања (и сценску радњу), а мушка она надиндивидуална (и приповедану драмску радњу). Притом се дијалози двеју група међусобно прекидају. Управо такво уређење ствара утисак истовремености одигравања двеју линија радње. У говору ликова је присутна извесна банализација устанка и подвлачење чињенице колико мало значаја имају такви догађаји у свакодневном животу људи. То је и понуђено објашњење неуспеха устанка, али и правдање већинске незаинтересованости Словака за догађаје у датом тренутку. Такође, Терен наглашава да људи који треба да учествују у устанку нису за то обучени и не поседују оружје. Обичан народ већином није свестан догађаја око себе и није довољно образован да би разумео политички дискурс.

У центру пажње су дешавања ван фронта – у редакцији, која треба да мотивише људе за борбу. Ту видимо значај медија и новинара за ток догађаја, али и могућност језика да утиче на људе: уместо благог: „људи се могу прикључивати“ наредбодавно „нека се људи прикључе“ (Maliti-Fraňová 2014: 30), а у репликама ликова базираних на стварним историјским личностима је присутан идеолошки дискурс који је конфронтиран са оним женским, индивидуалним:

> ПЕТЕР Ако смем да вас посаветујем – промените угао гледања, госпођице. Живимо у револуционарном времену, што је за човека након понижавајућих ратних времена нешто велико и инспиративно, иако то захтева велике жртве. Треба мислити на то да за жртвама следи слобода која је непроцењива.

(Maliti Fraňová 2014: 31)

Лик Петра је базиран на лику словачког писца Петра Карваша. Карваш је један од новинара који су извештавали о устанку у емитору, сарађивао је са партизанима и касније са комунистичким режимом. Петер овде у духу комунистичке идеологије подређује појединца колективу и његовим потребама. Као интертекстуална веза се у његовом говору јавља и роман *Злочин и казна* Ф. М. Достојевског као мотив вагања између активности и пасивности народа.

---

[149] Трагички моменат је према Фрејтагу тренутак почетка перипетије, који је често спојен са врхунцем радње. (Freytag 1944: 59). Неразвијање перипетије је у вези са стварним исходом устанка, а на плану текста онемогућава стварање напетости.

[150] Коначан исход текста престанком бомбардовања и рађањем бебе назначава да ситуација може да се промени на боље, што и јесте дефиниција момента последње напетости (Freytag 1944: 62), али се то може догодити само мимо текста.

Петер такође представља фашизам као злочин за који мора уследити казна. Такав начин посматрања ствари је у складу са строго црно-белим погледом на свет комунистичке идеологије. Лик Петра при објашњавању појма фашизма објашњава и зашто је он био прихваћен у датом историјском тренутку.

> ПЕТЕР Знате, људи су допустили да буду обмањени. И нису то само Немци и Италијани. Многи су поверовали да у тешким временима могу помоћи принципи фашизма – јединство, ауторитет и обавеза. Нису схватили да глас који им се обраћа звучи лажно и да се иза тих принципа крије оно најгоре.

(Maliti Fraňová 2014: 33)

Његово објашњење можемо тумачити као вид правдања оних који су се приклонили фашистичком режиму и као правдање Словака за њихову неактивност. Али, на плану драме је такав исказ у складу са мењањем перспектива и неизношењем дефинитивних истина. Наведену реплику можемо тумачити и као благу ауторску иронију, ако узмемо у обзир да Карваш говори против фашизма из позиције комунисте и партизана. Наиме, принципи које приписује фашизму су истовремено принципи комунизма. У говору лика Карваша је присутан историјски оптимизам, али је у тексту истовремено присутна индиректна назнака да ће његове наде бити изневерене и да он такође, као и сви остали који су учествовали у грађењу социјалистичког друштва, није схватио да „глас који им се обраћа звучи лажно и да се иза тих принципа крије оно најгоре.“ (Maliti-Fraňová 2014: 33)

При емитовању вести се реплике ликова губе – они настављају дијалог, али их надјачава звук архивских снимака вести. Оно што је јавно тако потискује оно што је лично. Тиме ауторка задовољава два захтева истовремено: давање сведочанства и пребацивање фокуса на утицај устанка на животе обичних људи. Стављање оригиналног, неизмењеног архивског материјала у контекст одаје утисак присутности чињеничне истине – иако вести нису ништа друго до селектоване и претходно обрађене чињенице, ипак је то најближе што са историјске дистанце можемо доћи до чињеничне истине. Структура текста обезбеђује преношење информација читаоцу, а да се притом не даје никакав коначан суд. У тексту није присутно мишљење ауторке и већина ликова не износи свој став о догађајима. Једини упућен и заинтересован лик је лик Петера Карваша, који представља тада актуелни дискурс.

Обезличеност гласа са разгласа је појава коралности, а која се тиче пре свега текста *Партизанке* С. Даубнерове (Slava Daubnerová, *Partizánka*, 2014), мада је присутна и у осталим текстовима. Партизанка као рапсод и као лик-сведок резимира прошле догађаје (ретроспекција) и тиме драмско прогресивно време подређује епском, али и неограниченом лирском времену. То што Партизанка није драмски карактер у класичном смислу јој омогућава да као знак живи и након смрти. Даубнерова у свом тексту приказује устанак из перспективе једне учеснице. Циљ текста није приказ фикционалне или стварне биографије или биографија, већ приказ погледа на устанак у вертикалном историјском пресеку, при чему је лик Партизанке везивно средство. Као и текст Малити-Фрањове, сврставамо *Партизанку* у аналитичку драму, као текст који анализира и приказује ситуацију или стање. Сам текст морамо поделити на два нивоа – на ниво сценског текста (секундарне драме) и на ниво драмског текста (примарне драме), који у драми приповеда протагонисткиња. За ниво сценског текста је карактеристично одсуство фабуле као организације догађаја који воде од заплета до расплета, јер заправо имамо више заплета и расплета. На нивоу драмске радње је пак присутна фабула у брехтовом схватању тог термина: „Градити фабулу значи за БРЕХТА имати мишљење о радњи (приповедању) и истовремено о историји [...]“ (Pavis 2004: 158). “Трењем“ између два нивоа текста настаје ефекат зачудности ((Pavis 2004: 426), који представља основу историзације: „[...] Историзовати значи приказати догађај или лик у социјалном историјском светлу које је релативно и самим тим променљиво. [...]“ (Pavis 2004: 183), а Даубнерова управо ту променљивост и приказује.

Партизанка јесте протагонисткиња (главна јунакиња) текста, и то у Фрејтаговом смислу хероине која „живи једнострано и јако заинтересовано“ (Freytag 1944: 46), с тим што у сценској радњи нису присутни антагонисти – о њима се приповеда. Противници су, због тога што су променљиви у зависности од историјског периода, својим неприсуством сведени на апстракцију (силу, моћ). Партизанка је такође и приповедач који коментарише и интерпретира радњу, у чему опет видимо утицај брехтовске драматургије и, на основу Пависове карактеризације приповедача у Брехтовом епском позоришту, „ауторовог двојника“ (Pavis 2004: 361). У том смислу је Партизанка двојница ауторке/редитељке/перформерке. Приповедање је у епском позоришту средство нарушавања илузије путем креирања отклона од приказаног материјала.

Прва сцена је представља као девојку за време СНУ, друга као жену у време комунистичког режима и трећа као старицу. Њен живот је синегдоха словачке историје друге половине 20. века. Партизанка приповеда о устанку и свом учешћу у њему ретроспективно искључиво из своје перспективе. Остали ликови, то јест учесници дијалога, имају класичне драмске реплике, док главна јунакиња приповеда користећи индиректан говор, тако да дијалог више личи на дијалог у прозном тексту, него на драмски дијалог, чиме се такође ствара ефекат зачудности:

> ПАРТИЗАНКА Не чекам и приступам им, постајем део бригаде и део историјског иступа нашег народа против фашизма. Постајем део Устанка! Дочекали су ме веома срдачно. Одмах су ме питали да ли се бојим непријатеља.
> ПАРТИЗАН Ти се, девојко, не бојиш да ће те Немци ухватити и убити?
> ПАРТИЗАНКА Ја сам им пак одговорила: Кад бих се бојала, онда не бих ни била овде. Не бих се уплашила ни када бих морала да погледам смрти у очи.

(Daubnerová 2014: 39)

Партизанка у првој сцени као девојка приповеда о почетку устанка и владајућем одушевљењу, означавајући га као велики, кључан историјски догађај, који за циљ има борбу против фашизма, у чему видимо њену једностраност и заинтересованост. Изражава се посвећеност устаника циљу – певају да је фронт њихов дом, а постаће и гроб (Daubnerová 2014: 39). Осим Партизанке, присутни су и ликови Партизана, који су означени бројевима, као и један Совјетски партизан., деперсонализовани су и носе ознаке колектива коме припадају.

Временски је прва сцена смештена у време одигравања устанка и време скривања устаника у Татрама – покрива временски период од неких шест месеци (два месеца устанка и четири повлачења и скривања). Просторно је смештена у планине у које су се устаници повукли под притиском Немаца. Постоји разлика између времена и простора одигравања радње и приповеданог времена и простора. Заправо се могу издвојити три временске линије и три простора у првој сцени. Прва временска линија је сам крај устанка, време након повлачења устаника у планине и приказује групу људи у оквиру које Партизанка приповеда о целом току устанка, што представља другу временску линију. Прва и друга временска линија су тесно повезане, самим тим што на плану фабуле друга претходи првој и представља њену експозицију. Повлачење устаника је део колизије и иницијални моменат, криза достиже свој врхунац у трагичном моменту недостатка хране и разбољевања устаника, перипетија и моменат последње напетости су везане за одлазак по помоћ, а стрељање устаника представља катастрофу. Трећа временска линија, као и простор, су недефинисани самим тим што се приказују и приповедају са неодређене временске и просторне дистанце, дакле, као лично сећање Партизанке – девојке. Несразмерност између приказаног и приповеданог у прве две временско-просторне линије јесте стављање акцента на жртве које су поднели људи због устанка, у име слободе.

Лично сећање није објективно доступно, јер је Партизанка погинула заједно са осталим припадницима своје групе непосредно пре него што је стигла помоћ. То је текстом конструисано сећање на хипотетичку ситуацију која је могућа и вероватна, а не историјско сведочанство о догађајима. Увођењем датума у монолог Партизанке се ствара асоцијација на дневник, што у суштини код читаоца ствара утисак аутентичности и повећава утисак

истинитости текста. Погибија непосредно пред долазак помоћи повећава осећај трагичности судбина устаника.

У другој сцени се приказује устанак из перспективе Партизанке – жене. Одрастање или старење Партизанке је знак промене историјских околности и целом тексту се тиме додаје још једна временска линија. Друга сцена је и друга перипетија, која своје разрешење добија у трећој сцени. Сцена се одиграва на петогодишњицу устанка, дакле 1949. године, годину дана након доласка комуниста на власт. У другој сцени се приказује период социјализма, што видимо у идеолошкој обојености реплика и темпоралним реалијама типа „друг“, „другарица“. Приказ дискурса епохе је у служби чишћења слике устанка у свести словачког народа од идеолошког баласта.

Лик Друга слави устанак и доводи га у везу са комунистичким пучем из 1948. године. Тиме се заслуге за устанак приписују партизанима – комунистима и устанак се означава као класна борба, борба за слободу, али не само против фашизма, већ и као борба за свет „без господара“, дакле, као антикапиталистички чин. Дух епохе се приказује и слављењем Совјетског савеза и Стаљина у репликама Друга. Цитира се закон из 1946. који дефинише појам „партизан“. Партизанка приповеда о ситуацији и расположењу у земљи после рата и уводи заједнички именитељ у расположењу становништва током устанка и након рата, а то је општи оптимизам и вера у корисност жртвовања за бољу будућност.

Последња, пета временска линија приказује рецепцију устанка у савременом добу. Трећа сцена је грађена као лирски монолог старице, као интимна исповест. И у трећој сцени је присутан оптимизам, али се јављају и скептични тонови. Скептицизам је узрокован тиме што нема ко да слуша причу о устанку, а они који слушају не верују у истинитост исказа Партизанке. Друштвена и политичка стварност Партизанке – старице не одговара стварности за коју се борила и још увек (или опет) постоје класне разлике. Такође, она припада групи ратних хероја који живе на ивици сиромаштва. Незаинтересованост јавности, државе и друштва за старицу је незаинтересованост за историјске догађаје.

Старицу на крају убија вучењем на доле тежина свих медаља које је за живота добила приликом годишњица. Њена смрт на плану целог текста представља катастрофу. Неиздрживо је оптерећује сећање и немогућност да исто пренесе: „ [...] Не знам да ли је то због тога што још увек нисам рекла све, али што сам старија то на мене више пада некакав терет – шта ако не успем да кажем све? Али парадокс старости је да имате одговоре на сва питања, али нико вас више не слуша. [...]“ (Daubnerová 2014: 48). На крају она набраја сва одликовања и, како се наводи у дидаскалијама, поступно се претвара у камен, то јест у статуу, илити споменик устанку.

Коначно значење текста је да је хероина истовремно жртва, што значи да није могуће црно-бело посматрање стварности. Конструисано приповедано сећање, као што смо већ рекли, одаје утисак аутентичности сведочанства о устанку, али и функционисању владајућих режима у Словачкој у протеклих седамдесет година. Ауторка се трудила да донесе објективно сведочанство из перспективе припаднице обичног народа да би на тај начин ослободила сећање од било које идеологије.

Крајњи резултат трансформације Партизанке јесте претварање у статуу, али то није и резултат трансформације лика Словачке: линија радње се завршава текстом *Устанак* Петера Ломњицког (Peter Lomnický, *Povstanie*, 2014) изласком лика Словачке – жртве злостављања из отвора на поду. Костим и шминка доприносе утиску изласка из подземног света (модрице, поцепане и прљаве рите), што је знак непрекидног опседања садашњости од стране прошлости. Као разлог за измученост и вид злостављања истичу се пасивност, незаинересованост и општа резигнација. И текст Ломњицког и начин постављања представљају лирски елеменат у структури сценарија и инсценације. Текст Ломњицког има форму песме, интимне исповести саме Словачке. Писан је у првом лицу. Износи све проблеме словачког националног идентитета, то јест његову нестабилност или неизграђеност, и општа места која у културном коду представљају тај идентитет:

синови народа / који још увек не постоји / који се претвара / који фолира / да постоји / земља / ништа / ни трунка / илузије / ношње и немоторни језик / неколико брда / некакво дрвеће / ветар / лоботомија / недеља / говедина са реном / црква / читаоци Кукучина / ватрогасци / свињокољ / немир / бити мртав пијан / просечност / равнодушност / ни мржња / али главно / без кривице / невин / народ голубији

(Lomnický 2014: 93)

Аутор именује компоненте словачке традиције (Кукучин,[151] недељне мисе, народна ношња итд.), начин живота (свињокољ, говедина са реном, алкохолизам итд.), симболе који означавају Словачку (Татре као симбол Словачке у застави и грбу), и у крајњој линији менталитет и то како Словаци виде сами себе (као равнодушан народ). Именује и словачки алибизам, који се среће у синтагми „голубији народ“, што се односи на то да тај народ никада није ратовао. Том општеприхваћеном фразом, која је део културног кода се пређуткује део стварности – чињеница да Словаци јесу учествовали у ратовима и истиче се то што их никада нису започињали и то што су били приморани да у њима учествују (на пример, у Првом светском рату су учествовали на страни Аустроугарске, били су мобилисани као један од етника који је сачињавао монархију). Голуб као симбол означава мир, али и светог духа и везан је за доминантну католичку вероисповест. Као последица народ остаје „не-род“ (Lomnický 2014: 93), дакле духовно мртав и без потенцијала. Са једне стране се Словачка приказује као жртва насиља, али она је истовремено добровољна жртва због своје прилагодљивости и пасивности. Насиље нису спроводиле само стране силе (Аустроугарска, Немачка), већ је извор насиља и унутар саме земље – у виду државних функционера.

[...] / били смо слаби на те снове / слаби смо на те снове / о себи / толико да нам се осветила стварност / али не можемо заборавити / та како се може заборавити / на то што никада није било

(Lomnický 2014: 95)

Све оно што је наведено као традиција је самим тим само илузија, оно како народ себе види није у складу са стварношћу. А није могуће реконструисати прошлост и доћи до истине, јер прошлост стално подлеже променама. Метафоричка Словачка се поступно преко животиње претвара у монструма под теретом сопствене прошлости коју не може у потпуности да сагледа и спозна. У цитатима Ивана Краска[152] и Павла Орсаха Хвијездослава[153] с почетка 20. века видимо повезивање са књижевном традицијом и културним кодом, као и подвлачење чињенице да ситуација у тренутку извођења није значајно другачија у односу на ону од пре више од 100 година, с тим што Словачка више нема могућност да се изговара на стране завојеваче.

Перспектива пораженог и перспектива жртве су приказане градацијски и кулминирају у сцени која представља земљу као измучену жену, жртву породичног насиља које је претрпела од припадника сопственог народа. Лик Словачке је као одраз црта националног идентитета заправо архетипска представа. Као жртва насиља представља потребу за поновним проживљавањем, одн. суочавањем са траумама ради њиховог разрешења, тј. катарзе.

Даубнерова и у драмском тексту користи прекид као основно композиционо средство, а у сценарију ову функцију врше три текста: *Дај споменик!* Љубомира Фелдека (Ľubomír Feldek, *Daj pomník*, 2014), *Дечаче, кунем ти се, ја нисам твој отац* Мартина Чичвака (Martin Čičvák, *Chlapče, prisahám, ja nie som tvoj otec*, 2014) и *Истина о СНУ* Михала Хворецког (Michal Hvorecký, *Pravda o SNP*, 2014). Фелдекова једночинка почиње монологом лика који је назван Приповедач, тако да је и у овом тексту присутна интерно фокализована наративна компонента,

[151] Мартин Кукучин, реалистички писац, критичар негативних друштвених појава попут алкохолизма, заступник дарвинизма.

[152] Иван Краско је био најзначајнији симболистички песник с почетка 20. века. Написао је и неколико родољубивих песама са темом поробљености словачког народа у оквиру Угарске.

[153] Павол Орсах Хвијездослав је био реалистички песник познат по изразито сложеном песничком језику којим се трудио да докаже да је словачки језик способан да произведе високу књижевност. Користио је јампски стих у својим лирско-епским делима и бланкверс (шестостопни неримовани јамб по узору на Шекспира) у драмским.

као и поигравање са категоријом времена путем временских „скокова“. Приповедач се обраћа публици, коментарише и објашњава радњу из сопствене перспективе, чиме спречава настанак илузије. Приповедач приповеда о устанку из савремене перспективе, а његово приповедање се односи на време приповедања (савремено доба), као и на различите тачке у прошлости. Приповедање је фрагментарно и не поседује јединствену линију радње. Притом се тачке односе на личну историју и лично сећање, као и на колективне историјске догађаје. Текст садржи аутобиографске и биографске елементе због тога што је приповедач двојник аутора. Коментаре приповедача-аутора можемо посматрати као „технички монолог“ (Pavis 2004: 269), који Павис дефинише као „Реферат лика о прошлим или о догађајима који се не могу директно приказати.“ (Pavis 2004: 269)

Фелдеков приповедач преноси асоцијације које илуструју невољни рад сећања истовремено са недоступношћу његове аутентичне, непосредоване верзије (нпр. пад саксије га асоцира на филмску обраду устанка). Сам устанак је део колективног сећања и због тога што је уз помоћ екранизација, књижевне и позоришне продукције постао део културног кода у који је усађена канонизована верзија догађаја. У приповедању су присутни аутобиографски елементи – централна особа првог дела приповести је песник Микулаш Ковач, пријатељ и сарадник Љубомира Фелдека. У приповедању о Ковачу пратимо елементе биографије. С једне стране је то одавање почасти Ковачу, а са друге се користи Ковачево лично сећање за рефлексију на тему устанка.

Приповедач износи велики број историјских података са циљем давања сведочанства о томе како су се мењали приказ и рецепција устанка[154] „...у складу са тим ко је у том тренутку био горе, а ко у Јахимову [социјалистичком радничком логору].“ (Feldek 2014: 54) и како је функционисао социјалистички режим. Ова уводна лична сећања и интерпретације представљају оквир за унутрашњу радњу коју представљају потешкоће при истраживању за новински чланак о устанку са фото прилогом. Субјекат приповедача све време остаје присутан у дидаскалијама као дистанцирани коментатор радње. Аутобиографски текст се постепено мења у фикционални увођењем лика Ван Стипхоута. Ван Стипхоут је опет интертекстуална веза, и то двострука: односи се на роман Љубомира Фелдека из 1980. године и на просветитељски роман: *Доживљаји и искуства младића Ренеа* Ј. И. Бајзе из 1783. и 1785. године. Ван Стипхоут је пратилац и водич главног јунака и користи се за критику актуелних прилика у земљи.[155] Приповедач говором боком приближава лик и карактер Ван Стипхоута, који је осликан као субверзиван. Дијалог се поново мења у монолог Приповедача и цео текст на крају има облик драматизоване исповести аутора, без одређене драмске радње. Ту Фелдек испитује различита значења речи „устанак“ које она може имати за различите генерације. Протест његове генерације није био директан оружани конфликт, већ мање или више отворена субверзија. Поређењем се доводе у везу и поистовећују режими против којих су се на своје начине борили устаници 1944. и интелектуалци 60-их година: „Наша генерација је била превише млада да би могла да учествује у Словачком народном устанку. Али то весело туђинство под сопственим кровом – то је такође био устанак тог бољег дела наше генерације [...]“ (Feldek 2014: 65) Цитат текста песме *Партизан* Леонарда Коена тумачимо као слављење партизанског боја, у смислу слављења борбе за слободу као нечега што је било важно и Фелдековој и претходним генерацијама.

Фелдеков текст је слабо структуирана драматизована исповест у коме је основни конфликт и централни мотив проналажења споменика. Нарација приповедача се креће око те једне главне теме, што алудира на поетику заборава – заборава догађаја и заборава на

[154] У зависности од тога ко је био на власти су се мењали наративи о устанку, те приповедач говори како су као вође устанка непосредно после рата именовани официри Голијан и Вијест, затим након 1948. стаљинисти итд. (Feldek 2014: 54).

[155] Лик Ван Стипхоута је у социјализму доживљаван од стране писаца као уметнички израз подривања режима, о чему сведочи коришћење лика у различитим фикционалним делима чији циљ је била прикривена критика режима и приказ положаја субјекта-интелектуалца.

споменике. Текст је грађен од личних сећања и асоцијација које у аутору изазива устанак. Он је калеидоскоп различитих фикционалних и реалних сцена, везаних за устанак, које приказују живот интелектуалаца у периоду социјализма. Приказује преплитање индивидуалног и колективног и реципрочан утицај историје на појединца и појединца на историју. Текст представља споменик учесницима и жртвама устанка, као и њиховим наследницима и подсећа на колективну одговорност при чувању од заборава. Аутор не користи историјске податке, већ лично сећање и подсећа на уметничке артефакте који су у претходних седамдесет година испуњавали функцију споменика.

У тексту Мартина Чичвака *Дечаче, кунем ти се, ја нисам твој отац* постоје два лика: Дечак и Мушкарац, с тим што је једина реплика Мушкарца наслов, који се уопште и не изговара. Стога је једино говорно лице дечак. Његова реплика обухвата цео текст и, следећи Пависа, означавамо је као врсту монолога која се назива „усамљени дијалог" – „[...] парадоксални дијалог у коме говори само један од партнера, при чему се обраћа другом који му не одговара и о коме се ни не зна да ли слуша." (Pavis 2004: 269 према Goldmann 1970: 26) Ћутање у овом случају јесте компонента дијалога. Тишина је главни мотив, а очево целоживотно ћутање централна тема. Други, коме се говорно лице обраћа је истовремено он сам. Чичвак наглашава преношење одговорности са генерације на генерацију, као и чињеницу да поступци претходних генерација узрокују трауме наследницима. Као последица трауме настају неприлагођене личности које нису у стању да формирају сопствени идентитет као целовит (индивидуалан). Мотив тишине и ћутања и одсуство говора оца указује на немогућност комуникације између различитих генерација и самим тим немогућност преноса сећања. Присутан је и мотив преношења кривице и ослобађање одговорности сина за сопствене поступке у садашњости због тога што је његово стање узроковано очевим понашањем. Тиме се заправо формира зачарани круг насиља и ослобађања одговорности, чиме се посредно објашњава настанак ксенофобије и неонацизма у савременом друштву. Текст, опет као аналитичка драма, анализира последице које остављају догађаји из прошлости. Комплетна радња се одиграла пре почетка драмског текста и остаје само идентификовање и анализа стања која је та радња изазвала.

У јединој реплици коју бисмо могли приписати мушкарцу, без обзира на то што се она не изговара, видимо његово ослобађање одговорности за сопствене поступке негирањем очинства. И Чичвак у свом тексту преусмерава пажњу на оно што је лично и уопште се не бави историјским чињеницама. Видимо то и као одређени вид протеста против социјалистичког колективизма и стављања личног у други план. Наглашене су последице које историјски догађаји и околности остављају на појединца. При недостатку комуникације између прошлости и садашњости не постоји могућност разрешења и излечења неуроза, а . због недостатак ауторитета који би могао потврдити истину она остаје недоступна. Ћутање оца и непризнавање кривице је синегдоха за ћутање и фалширање целе генерације која је радила на формирању социјалистичког друштва. Текст има лирску форму, чиме се нарушава драмска конвенција, али и подвлачи интимност исповести сина.

Михал Хворецки текст *Истина о СНУ* структурира као наратив – говор приликом јавног скупа неонациста на годишњицу устанка у садашњости. Наративним и реторичким карактером одступа од традиционалне драмске форме. Текст је грађен од два техничка монолога чији су адресати присутни на митингу, али и свеукупно словачки народ, а двојица говорника износе оно што бисмо могли означити као теорије завере.[156] Приказује друштво неонациста и Скинхедса и на тај начин слика део свакодневне словачке реалности. Чланови наведених група су неретко навијачи (на пример, Ultras Slovan Pressburg, навијачи фудбалског клуба Слован из Братиславе), али се наводе и остале групе са неонацистичким убеђењима (нпр. Крв и част). На

[156] Монолог почиње говором о манипулацији јавног мњења коју врше припадници јеврејске заједнице на челу са Ротшилдовима (Hvorecký 2014: 84). Бољшевици се заједно ја Јеврејима сматрају злочинцима, а војници који су ратовали против партизана у устанку су означени као жртве бољшевичког терора (Hvorecký 2014: 84).

крају текста се као интермедијална веза наводи песма групе Кратки процес – *Режи и сеци*, чији текст садржи експлицитни позив на насиље. Помињање Александра Маха и у тексту песме и у говору говорника на митингу наглашава да се подразумева да у Словачкој живе само Словаци католичке вероисповести. Осим тога што се слави Словачка држава као прва самостална, такође се слави и као једина католичка (Hvorecký 2014: 86). Католицизам се ту подвлачи као битна компонента националног идентитета. Припадници различитих неонацистичких организација себе означавају као патриоте. Коришћење дискурса неонацистичких групација омогућава приказ друге перспективе из које се посматра устанак – ако су комунисти славили устанак као своју победу, неонацисти га посматрају као историјску грешку и заверу Јевреја, Чеха и Руса против Словачке. Текст приказује устанак као највећи словачки грех, а председника фашистичке Словачке Јозефа Тиса као народног хероја. То је једна од постојећих перспектива из које се посматра СНУ и локализовањем текста у савремену Словачку Хворецки указује на актуелни проблем, који није везан само за перцепцију устанка, већ је и проблем целог друштва. Текст Михала Хворецког врши сазнајну фукцију тиме што износи имена групација сличног мишљења и преношењем њиховог дискурса и такође је ангажован.

У сценарију се такође користи и метода понављања-варирања, која служи грађењу фабуле о Словачкој као протагонисткињи (или колективном надлику). Сви ликови који се појављују у текстовима и сценарију су обезличени и представљају *pars pro toto* целог друштва или његових делова. Стварање драмског карактера је онемогућено немогућношћу било ког појединца да постане целовита личност као последица траума (из) прошлости. У текстовима који се директно баве анализом тих траума се као композиционо средство јавља оптација, стога што она омогућава представљање онога што се могло догодити да је прошлост била другачија.

Сви парадокси личних сећања и појединачних интерпретација устанка стичу се у комичној епизоди базираној на тексту *Рудолфов број* Павела Кохоута (Pavel Kohout, *Rudolfovo číslo*, 2014). Последњи текст који је део позоришног комада је текст гостујућег чешког аутора и доноси поглед на словачки устанак са стране. Има класичну драмску структуру. У експозицији се упознајемо са ликовима и полазном ситуацијом. Ликови су Председник матурске комисије, Директор гимназије, Разредни, Професорка физичког и словачког, Матуранткиња и Матурант. Главни конфликт настаје на матурском испиту у гимназији када матурант Добровода, иначе математички геније, долази да одговара испит из историје. Мотивација конфликта је то што не постоје никаква правила у историји која би могао да научи напамет (Kohout 2014: 103). Почетак његовог одговарања је и почетак заплета. До тог тренутка комисија функционише као хор, након тога се дели на више гласова који представљају различита мишљења. Математички геније није сигуран око података везаних за устанак и почиње да говори на основу породичног сећања: „Говорили су отац и деда да је седамдесет хиљада Јевреја опељешило Словачку државу за по пет хиљада тиме што су одлучили да добровољно отпутују.“ (Kohout 2014: 110) Јевреји се ту представљају као највећи непријатељи Словачке и реплика је приказ дискурса који је еуфемизирао депортацију и касније погубљење словачких Јевреја. Исказ Доброводе, пренос личног сећања, је моменат прве напетости и окидач за расправу коју ће у даљем тексту водити професори – ауторитети, свако из своје перспективе и на основу неког личног сећања.[157]

---

[157] ПРОФЕСОРКА Добровода! Тих пет хиљада марака је платила Тисова влада Немцима за сваког Јевреjина ког је послала у концентрациони логор.
РАЗРЕДНИ Та то је бесмислено, колегинице! Извините, али како сте дошли на ту идеју?
ПРОФЕСОРКА Говорили су то опет мој деда и отац...
РАЗРЕДНИ То је ипак лаж, коју су измислили Чеси да би могли да обесе Тиса! Тисо је платио Немцима да Јевреје пресели у безбеднију земљу.
ПРОФЕСОРКА Та то је ипак глупост, колега! Извините и ви, али откуд вам то?
РАЗРЕДНИ Говорили су то очеви стричеви који су их тамо возили!
ДИРЕКТОР Ко су били ти стричеви?
РАЗРЕДНИ Ко би могао да буде? Партизани!
ДИРЕКТОР Али Јевреје су возили гардисти!

Овај текст садржи бројне комичне елементе и разрешава се закључујући да је лакше научити све јединице броја чије све јединице нису ни познате него рећи нешто истинито о устанку. Основни мото текста, који се наводи на почетку је ирационални број π. Наслов драме потиче од лапсуса – π је Лудолфов број. Текст *Лудолфов број* је једини који у одређеној мери поштује правила класичне драматургије. Осим тога што задржава јединство времена и места, поштује и јединство радње креирањем целовите, линеарне фабуле. Одступање од правила класичне драматургије видимо у недостатку правог протагонисте – конфликт настаје између две групе ликова, а матуранта можемо окарактерисати као мотиватора конфликта који након почетка кризе губи своју функцију.

Релативно класичну структуру има и текст Петра Шерхауфера *Крв и сузе јаких мушараца* (Peter Scherhaufer, *Krv a slzy silných mužov*, 2014). Драма је подељена на четири сцене и епилог. Присутне су две временске линије, садашњост и прошлост, и радња је јасно одвојена на та два плана. У садашњости су ликови Мирослав и Душан, а у прошлости Јано, Ханка и Мишо. Садашњост је 2010. година, а прошлост Словачки народни устанак (1944.) Текст поново можемо посматрати као аналитичку драму која анализира низ микросукоба и њихове последице. Радња се у савременом добу протеже на време трајања устанка и представља секундарну драму у којој се путем смрти деде, учесника устанка, рефлектује сам устанак. Кроз лик Душана се поново уводи мотив наонацизма и на основу тога гради конфликт између очева и синова. Примарна драма је лиризована и приказује устанак у стилу романа са тајном која оптерећује садашњост.[158] Мирослав покушава да разреши трауму водећи усамљени дијалог са покојним оцем у којем преиспитује његове политичке оријентације – отац је био бескрупулозни политичар који је био активан и успешан за време сваког режима од Другог светског рата упорно мењајући стране и уверења. Његов ретроспективни монолог је у суштини приказ историје кроз једног појединца који је учествовао у креирању те историје. На монолог Мирослава се надовезује монолог његовог сина Душана и у њему се јавља мотив „наслеђеног ћутања мушкараца“ (Scherhaufer 2014: 133), који значи немогућност успостављања комуникације између генерација и разрешавања проблема. Монологе оца и сина бисмо у складу са Пависовом категоризацијом могли сврстати у групу лирских монолога, који представљају исповест лика (Pavis 2004: 269). Смрт деде представља мотивацију за смештање двојице ликова у исти простор и истовремено се – монолошком формом и одсуством дијалога – наглашава њихова међусобна отуђеност, али и отуђеност од себе самих. Након иницијалне напетости се радња даље не развија.

На крају сцене облачи униформу гардисте и истовремено се открива да је покојник такође обучен у исту униформу. То што је то била његова последња жеља је показатељ тога да је нацизам био његово једино право уверење. Тиме што унук дели дедина уверења поново почиње исти циклус насиља без могућности завршетка, чиме драма добија цикличну структуру.

РАЗРЕДНИ Па? Одмах после су они постали партизани!
(Kohout 2014: 110)

Реплике износе плурализам мишљења присутан у савременом јавном дискурсу. Различите теорије завере су у суштини клишеизиране и недоказиве. Свака теорија се приписује одређеној групацији, тако да се на крају јавља подела према актуелним струјама у словачкој политици. Они који су подржавали самосталност Словачке при распаду Чехословачке су они који бране Александра Маха и припаднике Хлинкине гарде и означени су као неофашисти. Истовремено се означавају као присталице политичке струје која је на једно време потпуно зауставила евроинтеграције Словачке (струје око бившег председника Станислава Мечјара).

[158] Локализација сцена које приказују прошлост у шумску колибу, као и имена јунака асоцирају на дело реалистичког песника Хвијездослава „Шумарева жена“, чиме аутор скреће пажњу на културни код и књижевни канон. У Хвијездославовом тексту је сценерија романтичарска и однос главних јунака је идиличан док се не појави спољни, страни фактор. У складу са историјском атмосфером је страни фактор и непријатељ крајем 19. века мађарски племић, а у савременом тексту је то гардиста. Постоји паралела између лудила Ханке узрокованог грижом савести у оригиналном тексту и трагичног живота и смрти Ханке у савременом тексту под притиском доминантног мушкарца и гриже савести због преваре и накнадног самоубиства мужа.

Аутори текстова и поставке приказују и интерпретирају интерпретацију устанка од времена одигравања до времена настанка текстова и представе. Такође користе књижевну и културну традицију позивајући се на уврежене симболе, који имају удела у формирању идентитета и поигравају се са њима. Сценарио се, за разлику од појединих текстова, не ослања на лична сећања и доступне историјске чињенице, јер су оне парадоксалне, али је акценат на међусобном дејству колективног и личног. Устанак јесте део словачког националног идентитета и аутори преиспитују како тај догађај утиче на његово формирање. Позоришни критичар Марек Годович истиче устанак као један од најзначајнијих догађаја у словачкој историји: „Ако није променио историју, онда је макар на тренутак променио утисак о нама самима, о нашој пасивности, резигнацији и равнодушности.“ (Godovič 2014: 20). Приказују се неразрешене и потиснуте трауме из прошлости које су део колективног несвесног и изазивају неурозе. Недоступност чињеничне истине и многобројне манипулације представљају немогућност потпуне уградње устанка у идентитет, због чега се он као догађај мање-више игнорише у друштву. Због тога поставка испитује устанак у вертикалном пресеку и његов значај за формирање и функционисање индивидуа у свакој генерацији, јер су национални и лични идентитет уско повезани. При анализи се ипак приказује институционално, а не појединачно зло – и појединци који представљају зло у текстовима су саставни део неког система. Устанак и устаници, Словачка и Словаци, приказани су као жртве институционалног зла у различитим идеологијама. За такво приказивање је неопходна коралност као једна од главних структуралних одлика, која је приметна пре свега у лику Партизанке и њеним модификацијама и она подразумева приказивање лика или мале групе ликова, који су синегдоха заједнице. Лик Партизанке такође приказује деперсонализованост као последицу тоталитарног режима.

1.2.3 Откривање прећутане историје

Једина драма која једнозначно критикује праксе сећања и заборављања без алибизма и увијања је текст *Невидљиви споменици* са поднасловом *Приручник за читање града*, који настаје у драматуршком и режијском коауторству Милене и Јелене Богавац и ученика Треће београдске гимназије у оквиру пројекта *Двоструки терет – учење о националсоцијализму и Холокаусту у Европи*. Сами аутори текст дефинишу као „изведбени текст документарне представе о сећању на Други светски рат, антифашистичку борбу и Холокауст у Београду“ (Bogavac 2015: рукопис) и ради се о примењеном позоришту које треба да едукује учеснике о задатој теми.

Текст настаје као плод колективног стваралаштва и можемо га дефинисати као „сценски есеј“ у коме се „уместо радње презентује рефлексија одређених тема“ (Lehmann 2007: 130). Извођачи анализирају проблем који је централна тема текста, уместо да изводе целовиту радњу креирајући драмску миметичку илузију. Сврставамо га у категорију документарног текста због тога што се ради о приказивању процеса и резултата истраживања самих учесника. Дијалози и монолози граде се од аутентичног материјала – докумената из архива, исказа извођача текста и особа које су интервјуисали за потребе истраживања. За документарну драму је поред ослањања на архивски материјал и аутентичне исказе кључна: „*одлучност да постави индивидуално понашање у артикулисани политички/социјални контекст.*“ (Favorini 1995: XX, курзив оригиналан), те тако текст запада у оквире политичког позоришта.

Политички или социјални контекст у који се смештају исказивачки субјекти текста добија контекст подсећања друштва на страдања током Другог светског рата и постаје анализа последица војног или невојног заборављања догађаја. Коришћени материјал пролази кроз драматуршку обраду током које не бива смештан у фикционални оквир, већ се распоређује тако да конструише текст од низа фрагмената. Тако конструисана радња раздваја се „[...] на причу о злочину и причу о истрази [...]“ (Sarazak 2015: 27), где је прво проживљена драма, а потоње метадрама. По среди је секундаризација драмске радње у којој је проживљена драма (Холокауст) примарна у односу на рецепцију догађаја у садашњости приказану у секундарној метадрами. Овај драмски текст можемо посматрати и као драму сећања (*memory play*). Драма је

у непрекидном дијалогу са својом публиком и има намеру да: „[...] евоцира избрисана сећања на националну прошлост, да реконтекстуализује, да поново отвори канонизоване ‚наративе' сећања, да премисли табу дискурсе, да се умеша у политику сећања и репресију, као и да укључи (и повремено распали) запамћену свест своје публике [...]" (Malkin 1999: 3). Полемика коју ауторка, али и публика, води са историјским материјалом, оно је што повезује концепте политичког позоришта и драме сећања. Подсећање постаје ангажовани политички чин, док заборављање има идеолошке корене.

Како је грађен од архивског материјала и тзв. „усмене грађе" (oral history)[159] – личног сећања коаутора и извођача, у тексту је реч о постсећању које дефинишемо у складу са радом Маријен Хирш (Marienne Hirsch): „Рад постсећања [...] тежи да *реактивира* и *поново отелотвори* удаљеније социјалне/националне и архивске/културне структуре сећања поново их повезујући са познатим индивидуалним и фамилијарним формамама медијације и естетског изражаја. Тако учесници под мањим утицајем могу постати укључени у генерацију постсећања које пак истрајава чак и након што сви учесници и чак и потомци њихове породице нестану." (Hirsch 2008: 111) Сам текст се пак из перспективе постгенерације бави проблемом заборављања или намерног потискивања одређеног дела сећања и истиче потребу за креирањем живог сећања базираног на фотографијама и писаним сведочанствима жртава логора Старо сајмиште. Хирш истиче да: „Постсећање описује однос друге генерације према моћним, обично трауматичним, искуствима која претходе њиховом рођењу, али која су ипак била пренета на њих тако дубоко да изгледа да формирају сећања у њиховој пуној снази" (Hirsch 2008: 103).

У случају сећања на Холокауст на територији бивше Југославије не постоји целовито директно сећање на трауму пренесено на следећу генерацију због институционалног потискивања у социјалистичком друштву. Изведбени текст настоји да премости тај јаз и попуни празна места.[160] У недостатку директног преноса имамо посла са сећањем које је део колективног несвесног и представља подсвесну необрађену трауму. Изведбени текст покушава да одигра улогу места сећања и тиме надокнади недостајућа средишта сећања која дефинише француски историчар Пјер Нора.

Нора разликује средишта сећања, испражњена од значења због дистанце створене између историје и друштва коме та историја припада, и – као што смо навели у поглављу „Драма, сећање, идентитет" – места сећања (*lieux de mémoire*) као апстрактне категорије: „За разлику од предмета повијести, *lieux de mémoire* немају референта у стварности, они су свој властити референт, знакови који упућују на себе саме, знакови у чистом стању." (Nora 2007: 164) У завршном делу текста *Невидљиви споменици* испитују се управо знакови, тј. пракса постављања споменика која наглашава да се споменици постављају за преживеле, а не за жртве. Потреба за обележавањем лежи у потреби да се понављање негативних историјских догађаја спречи сталним подсећањем. Закључивши да се „споменици дижу кад нечему дође крај" (Bogavac 2015: рукопис) и да у Београду нема споменика жртвама Холокауста, логички се изводи закључак да њему није дошао крај, односно да није дошло до раскида са матрицом која је довела до колаборације. Споменик „свим жртвама свих геноцида" (Bogavac 2015: рукопис) подигнут 1995. године у близини сајмишта, пример је споменика испражњеног од значења, неинтегрисаног сећања, а ту је и више пута крадена спомен плоча на локалитету Топовска шупа. Пошто је „Београд град невидљивих споменика" (Bogavac 2015: рукопис), изведбени

[159] „Сва истраживања унутар *Oral history* потврђују да и у литерарним друштвима живо сјећање не сеже даље до унатраг 80 година (L. Niethammer 1985). Потом слиједе, одвојене *floating gapom*, умјесто митова о поријеклу, информације из уџбеника и монументи, односно званична предаја." (Assmann 2008: 60)

[160] „Кад бисмо настањивали наше сјећање, не бисмо му требали посвећивати мјеста. Не би ни било *lieux de mémoire*, мјеста сјећања, јер сјећање не би било потиснуто повијешћу." (Nora 2007: 137) У овом случају је историја која потискује сећање утемељивачки мит о братству и јединству.

текст претендује да постане место сећања,[161] ритуал подсећања, јер је претња понављања свеприсутна. Сврха обележавања овог места је обрачунавање са траумом и уграђивање сећања у идентитет свих појединачних носилаца колективног идентитета, јер: „[п]овијесна метаморфоза сјећања води до коначне претворбе у психологију индивидуе.“ (Nora 2007: 150) Друштво бира оно чега ће се сећати, а Холокауст никада није био на листи жеља због проблема починиоца злочина (в. Karge 2014: 135), те се стога јавља потреба за тематизовањем пракси сећања и несећања и за преиспитивањем целог (једностраног) националистичког дискурса зарад његовог деконструисања. У одсуству средишта сећања, референт текста као места сећања постају различити типови дискурса који се међусобно контрастирају у циљу конструисања симболичког поретка који би достојно репрезентовао сећање на Холокауст.

Основна карактеристика текста је изведбени, а не драмски текст, те се тако изведба приближава перформансу. Место и време одигравања радње су сада и овде, дакле, на сцени на којој се комад изводи пред публиком за коју се изводи. Време текста се у домену метадраме поистовећује са временом позоришне поставке и: „[ј]единство времена неповратно је уништено будући да је драма-предмет – проживљена драма – пребачена у прећашње време на које се накалемљује метадрама.“ (Sarazak 2015: 28). Можемо тако издвојити неколико временских линија: време извођења текста, време процеса истраживања (које се грана на истрагу савременог доба и истрагу времена рата) и време логоровања Хилде Дојч. У уводном делу под називом „Страхови“ – који представља својеврсну поступну експозицију – пратимо основно начело структурације текста и „дедраматизацију“ која у терминологији Жана-Пјера Саразака подразумева постављање већег броја микро-сукоба на место једног централног конфликта класичне драме (Sarazak 2015: 28) и коришћење епских елемената који нису својствени драми у аристотеловско-хегеловском смислу: антиципације, ретроспекције, понављања-варирања, прекида и оптације. Експозицију посматрамо као брехтовски сонг који представља кошмарне снове учесника везане за друштвену стварност која живи у сенци Холокауста и необрађене и неинтегрисане ратне трауме која прети понављањем.

Невидљиви споменици преиспитују традицију због тога што више не постоји идентификација са праксом сећања социјалистичке Југославије јер: „[п]ропитивати традицију, ма колико часну, значи не препознавати се више њеним носитељем.“ (Nora 2007: 140) Као последица необрађивања трауме истичу се стално присутна расна, верска и национална мржња и дискриминација по различитим основама. Мотив страха од поновне експлозије насиља један је оних који се понављају-варирају током читавог комада, да би му на крају дали кружну структуру.

Епизација драмског текста подразумева креирање фрагментарне радње оригинално прозним средствима. Тако натписи (називи сцена) антиципирају радњу и онемогућавају стварање напетости. Ретроспективно приповедање о рату омогућава обухватање временских линија од изградње Сајмишта до данашњице, прекид се показује као основно средство фрагментаризације, понављање-варирање мотива омогућава тексту да креира основно послање, док оптација помаже анализирању проблема из више перспектива. Драмски текст у духу драме сећања преузима на себе његову нецеловиту структуру.

Како нема ликова у хегеловском смислу индивидуе из чијег делања произилази радња (в. Hegel 1975: 583), нити њиховог личног сећања, ликови не ступају у односе. Интеракција између ликова може бити физичка и може се креирати у току конкретне изведбе, али је у самом тексту одсутна. Дијалог се у недостатку интеракције удаљава од дијалога у класичној драми и постаје монолог сачињен од већег броја појединачних гласова. Уместо да се ликови у дијалогу формирају, они нису чак ни именовани. У појединим сегментима користе се само лична имена извођача, у складу са принципима грађења документарног текста. Такав начин грађења текста

[161] „Мјеста сјећања понајприје су остаци, ултимативни облик у којем преживљава комеморативна свијест у повијести која сјећање треба јер га се одрекла. Деритуализација свијета изњедрује појам *lieux de mémoire,* управо га умијеће и жеља друштва понесених својом трансформацијом и обнављањем производе [...]“ (Nora 2007: 143)

близак је структури перформанса „[...] који не описују и не утврђују него делују, врше радњу коју именују [...]“ (Vujanović 2006: 120) и на делање подстичу реципијенте текста.

Као што смо навели, текст се гради монтажом фрагмената у којима се обрађују проблеми повезани са централном темом. Гледалац се уз помоћ епизације приморава да премишља о понуђеном материјалу и постављеним питањима. У фрагменту текста названом *27. март, окупација, отпор*, доводи се у сумњу и преокреће дискурс о протестима против приступања Краљевине Југославије Тројном пакту као о врхунском патриотском и херојском чину и одбацује се дискурс једностраног приказивања догађаја, јер су и потписници и представници окупационих власти били домаћи фашисти: „Они су били фашисти и пре рата./ Били су фашисти пре него што је то било кул. / Таквих у Србији има и данас... И ту престаје разлог за сваки понос и патриотизам.“ (Bogavac 2015: рукопис). Ово превредновање у формалном погледу ствара напетост на основу конфронтације увреженог веровања са новим тумачењем. Такође представља оптативни начин: „[...] који за разлику од показног, подстич[е] тумачење [...] Овај оптативни поступак нарочито одговара изразито политичким писцима [...]“ (Sarazak 2015: 36).

У композицији драмског текста користе се елементи брехтовске драматургије: сонгови, натписи, фотографије и поднаслови који укратко описују оно о чему ће се у том делу говорити. У контрасту са класичном драматургијом која „уплиће гледаоца у једну акцију и троши његову активност, омогућава му осећања“, креира „тензиј[у] везан[у] за исход“ и у којој радња гради узрочно-последичну линеарну кривуљу, епска драматургија гледаоца „претвара у посматрача, али буди његову активност [и] изнуђује од њега одлуке“, „оперише са аргументима“, креира „тензиј[у] везан[у] за ток“ (Сонди 1995: 104). Структура је фрагментарна.

У делу текста који се бави Универзалном декларацијом о људским правима донесеном 1948. године цитирају се делови декларације и истиче се проблем временитости, јер декларација није нешто што је саставни део традиције, већ „новотарија“ која постоји краће од просечног људског живота. Ратовање је наслеђе, а Универзална декларација о људским правима то не може постати док не прође процес свесне и несвесне интеграције. Такве закључке текст гради поступно коришћењем илустрације и аргументације.

Укључивањем публике у свет изведбеног текста, поставка добија карактер перформанса и њиме обухваћеног ритуала. Саставни део сценске изведбе је директно обраћање публици, што омогућава да се публика укључи у драму и постане део хора. Учесници постављају шкакљива питања у циљу побуђивања интересовања, активности и свесне интелектуалне обраде у складу са наведеним принципима брехтовске драматургије: „Замислите да убијамо: од један до шест милиона/Ви то можете да замислите!... Је л тако?/Господине, зашто се мрштите? Требало би да можете./То је у традицији наше цивилизације.“ (Bogavac 2015: рукопис)

У савременој теорији перформанса истиче се ритуална вредност драме и позоришта, јер је драма *„ритуализовани начин“* како да се публици представи *„проблематичан материјал“*, при чему су гледаоци текстом обухваћени два пута – једном као гледаоци, а други пут као предмет драме (дакле ликови) (Schechner 2009: 231, курзив оригиналан). Перформативност се достиже тако што се на место „*приповедања о*“, ставља изведба као „*догађај*“ који нема стално значење (Vujanović 2006: 129 – курзив оригиналан). Идентификација са извођачима је онемогућена креирањем ефекта зачудности који је неопходан за интелектуалну обраду представљеног материјала. Ефекат зачудности постиже се тиме што ликови нису индивидуализовани: извођачи играју улоге себе самих и представљају своје саговорнике у процесу истраживања, те о њима уместо као о класичним драмским ликовима, можемо говорити као о исказивачким субјектима текста. Представљање ту подразумева да они ни у једном тренутку не преузимају на себе улогу, већ говоре у нечије име: цитирају саговорнике и читају писма уместо да формирају лик. По среди је „имперсонализација“ која „ствара личност

отворену за све улоге, за све могућности људске судбине“ (Sarazak 2015: 136) и омогућава анонимност неопходну савременом документарном тексту.[162]

Учесници представљају један колективни лик, истовремено жртву Холокауста и постгенерацију, што показује да је у тексту присутна „коралност“, која онемогућава стварање индивидуализованих ликова и уместо њих производи супростављене гласове омогућавајући извођачима да „[...] одбаце своје индивидуално биће и *прихвате своје колективно биће*. И то зато да би се борили против прогањања или да би бар сведочили против њега.“ (Sarazak 2015: 122 – курзив оригиналан) Коралност је модерна алтернатива античком хору и основа је за стварање полифоног драмског текста, где је полифонија предуслов за креирање брехтовске кохеренције иначе фрагментарне радње. Таква кохеренција подразумева супротстављање различитих дискурса.

Део драме назван *Четири преживеле* започиње сценском метафором приказа статистике. Београд је „очишћен“ од деведесет процената предратних Јевреја, а како су извођачи представе синегдоха жртава, на сцени их остаје четворо. У сцени званој *Пустош*, која претходи монолозима преживелих се уз помоћ звукова (описаних у дидаскалији) наслућује ратно страдање. У контрасту са ратним дејствима био би „сонг о људима, као врсти обдареној разумом“[163] (Bogavac 2015: рукопис) који би производио иронично значење.

Све ликове бисмо могли посматрати као припаднике полифоног хора или као сведоке,[164] све док се четири лика не одвоје уз помоћ личних прича (усменог сећања) изражених у монолозима. Они ту пак не представљају драмско лице, већ себе саме и своје саговорнике, а њихови монолози постају скривени дијалози „између два контекста“ (Veltruský 1999: 67), у којима је говорно лице подељено и решава пред публиком своје унутрашње проблеме. Сви монолози се баве проблемом заборављања и незаинтересованости постгенерације за рат, као и проблемом ћутања старије генерације: „Зашто ми никад ово ниси рекла?!/ Да нисам питала, не би ми никад ни рекла?!/ ‚Ви сте млади', каже бака, ‚Ви имате своје!“'/ Стојим испред огледала. Шта имам своје?“ (Bogavac 2015: рукопис). Проблем наслеђивања кривице је мотив који се понавља и градира: развија се од индивидуалног прихватања одговорности унутар породице до одговорности целог друштва.

Монолози се баве питањима попут преносивости морала генетским путем или трансгенерацијског преношења трауме. Везани су за исповести ликова који у породици имају припаднике свих сукобљених страна у Другом светском рату, чланове породице који су боравили у логору, те живели с последицама интернације или доживели трауме на слободи. Овде су личне приче поређање градацијски од оног што се тиче већег броја људи до крајње субјективних које изазивају најјачи шок и саосећање. Тако последњи монолог доноси причу о силовању и убиству прабаке једне од учесница. Сви монолози преживелих садрже у себи дијалоге који су конструисани као: „Дијалог монолога, дијалог мртвих или *са мртвима*, дијалог укрштен са филозофским дијалогом [...] модалитет[и] онога што називам ‚дијалогом удаљених’,

---

[162]„У својим размишљањима о могућности – или, пре, немогућности – драмске књижевности после Аушвица и после Хирошиме, Адорно је сматрао да је драмска форма постала неодговарајућа будући да доводи у сукоб индивидуалне страсти и воље и тако није више кадра да предочи ужас модерних анонимних снага. Међутим, изазов Вајсовог документарног позоришта састоји се управо у томе да се средствима једне изнова промишљене драматургије, не спушта већ, напротив *подиже* до нивоа анонимности о којој говори Адорно.“ (Sarazak 2015: 122, оригиналан курзив)

[163] Могућност убацивања сонга: „можда ту иде сонг [...]“ (Богавац 2015: рукопис) наводи нас на закључак да је текст константно у процесу стварања и да је подређен само извођењу. Наглашена је перформативност текста, а могућност се доводи у везу са оптацијом која жељу или могућност изражава (Sarazak 2015: 34). Видимо да овде дидаскалије и њихов опис нису подређени доминанти (драмском дијалогу) као у структуралистичком схватању драме (Veltruský 1999: 60), већ су равноправни носиоци естетске функције.

[164] Гласник и хор су у структуралистичком поимању опет подређени чиниоци драмске хијерархије, због тога што они својим монолозима нису укључени у мимојезикчку ситуацију, „ [...] зато што се монолог остварује само у времену, а дијалог пак у времену и простору.“ (Veltruský 1999: 60).

супротстављеним традиционалном дијалогу, који је био дијалог конфликтне блискости.“ (Sarazak 2015: 157)

Циљ извођења документарне драме је да успостави осећај заједништва са својом публиком и позове је на деловање. У том смислу је веома значајан ефекат шока који документарна драма има да изазове код своје публике. Претензија на веродостојан приказ стварности јесте у документарној драми изазивач шока – публика је уверавана да се суочава са нечим што се стварно десило, а не са фикцијом, те је садржај организован тако да то изненађење прочитаним/виђеним вишеструко појача. Циљ документарног позоришта пак није да имитира стварност на начин реалистичке драме, упркос труду да приказано буде што ближе оном како су догађаји изгледали у стварности. Гледаоци су у потпуности свесни да се налазе у позоришту – на то их аутори често и подсећају избегавањем миметичке илузије, и уместо тога апелују на њихова осећања. Линдербергер сматра да је експлозивност једна од главних карактеристика документарне драме и да шок публику чини подложнијом утицају идеје (и идеологије) коју аутор/и желе да представе и пренесу публици: „Публика која зна да се стварне историјске личности представљају на сцени вољна је не само да поклони висок степен поверења догађајима које види, већ дозвољава себи да са релативном лакоћом буде наговорена ауторовом убедљивошћу“ (Lindenberger 1975: 22).

Централни део драмског текста назван је *Старо сајмиште* и започиње сонгом у ком војник приказује стереотипе[165] о Балканцима и стереотип о Балкану као попришту необјашњивих сукоба, уз опаску да би било боље чак и на Истоку. У овом делу текста се користе монтажа цитата, дијалози са станарима локалитета и фотографије, чиме се истражују механизми прикривања, потискивања и заборављања. Колективна незаинтересованост чини Сајмиште невидљивим, фантомским. Прикривање се наглашава понављањем реплике: „Какав логор?! Шта трипујеш?!“, којој се на крају додаје закључак: „[...] Уосталом, није моја ствар! (Bogavac 2015: рукопис), која функционише као пресек (тј. прекид који додатно фрагментаризује радњу) између различитих микроприча страдалих и оних који на простору бившег логора живе. Микроприче имају монолошке и дијалошке форме у којима су цитирани разговори са актуелним станарима и у њима се манифестује свеопшта незаинтересованост.

Дугорочно незаинтересована је у првом реду држава, тако да заборављање бива институционално организовано: „Да ли знате да је овде био логор?/ Чуо сам. Али, децо, да вам кажем... То није истина! Па, да је овде стварно био логор, ваљда би држава нешто учинила! Не би нам сигурно дали станарско право и не би овде отварали кафане. Па јел тако?“ (Bogavac 2015: рукопис). Овакав исказ је показатељ стратегије „репресивног брисања“ (Connerton 2008: 60) коју је тоталитарни режим применио како би с једне стране порекао чињеницу о страдањима чији починиоци нису били Немци, али и као потпору за стварање наратива о комунистичкој револуцији: „Репресивно брисање се може употребити да би се порекла чињеница о историјском прекиду као и да би се изазвао историјски прекид.“ (Connerton 2008: 60)

Првобитна и каснија функција Сајмишта се конфронтирају приказивањем фотографије јеврејске породице на том месту годину дана пре него што ће на тој локацији бити интернирани и убијени. Фотографија је призивање утварног сећања у свест зарад суочавања и актуализације историјског проблема. Њено приказивање једно је од средстава епизације драмског. Сцена представља прелаз са колективног на индивидуално и то цитирањем писама Хилде Дојч, студенткиње архитектуре, која се добровољно пријавила за болничарку у логорској амбуланти. *Хилдина писма* приказују цео ток боравка у логору, а цитирањем и персонализацијом овај део текста покушава да приближи страдање интернираних Јевреја учесницима и публици. Садржај четири писма градацијски описује мизерију и трагичност логорашког живота. Писма Хилде

[165]Стереотип је „*асоцијативни прототип (тј. туђе искуство у вези са фрагментом екстралингвистичке стварности), чијим преузимањем говорник стиче фрагмент колективне традиционалне слике света.*“ (Поповић 2008: 11 – курзив оригиналан)

Дојч приказују проживљену драму, тј. примарну драму, која нуди структуру класичне драмске радње, али унутар секундарне драме се читање писама више пута прекида приповедањем извођача. Сонг *Сава* тематизује реку као границу између два света – света Сајмишта као логорашког пакла и света несвесног („несвесног“) остатка града. Сећање се интернализује у равни сна и надовезивањем на уводни део поновном тематизацијом страхова даје тексту затворену цикличну структуру, заједно са криком страха, протеста и беса на самом крају текста.

***

Холокауст је фикционална историјска драма јасно подељена на примарну и секундарну драму и индивидуализованим ликовима без дубље психологизације. Климачек креира аутентичан могући свет са ликовима-типовима који су могли постојати у датом периоду. Због тога је сврставамо у историјску фикцију. Иако се ослања на реалне историјске догађаје, ова драма је ипак псеидоисторијска, јер Климачека у овом тексту заправо занимају сви они политички, социјални, економски и културни фактори који су довели до тога да друштво прихвати непријатељски став према Јеврејима и поступа према њима нехумано. Вивисекцијом међуратног и ратног словачког друштва актуализује историјски наратив указујући на неприхватљивост брисања и модификовања историје, јер би се сличне ствари у случају заборављања могле поновити.

Поставка *Холокауста* је своју другу премијеру доживела након осам година 2020. године због поновљених екстремно националистичких друштвених тенденција: „Успех и очај ове поставке лежи у њеној актуелној потребности. Провоцира, јер мора. Дај Боже да не мора да се изводи!“ (Brathová 2020: непагиновано) Питања о току Другог светског рата на територији данашње Словачке се јављају као круцијелна у формирању савременог идентитета: „На модеран и утолоко контроверзнији начин приказује овај историјски период, ову бол народа у ком су настали најдубљи ожиљци приликом стварања модерног словачког народа, нововековног словачког друштва.“ (Mičuda 2020: непагиновано)

На истом фону је настао и *Устанак* колектива аутора, такође фиционална (неисторијска, псеудоусторијска) драма која приказује другу, тамну страну догађаја који је уздизан као окосница социјалистичког националног идентитета. Упркос разлици у ауторству (појединачно насупрот колективном), оба текста рачунају на значења која уписује поставка, а која не само представља, већ и допуњава оригиналну алегоричност текстова. Актуализација историје и наглашена емоционалност представљају интроцептивни позив на ангажовање и на промишљање на разумском плану. *Устанак* изводи трансгенерацијску трауму у перформансу измучене Партизанке-Словачке и даје теми општост. Ипак, преестетизованост може отежати рецепцију текста, јер изражена метафоричност и алегоричност компликују интерпретацију.[166]

Невидљиви споменици имају сличну тему, али спадају у жанр документарне драме, приказују резултате истраживања и приповедају искључиво из тренутка писања и извођења текста. Овакав текст је остензиван – он не моделује стварност, већ показује доступне чињенице. Такође гради линију радње која изазива јак емоционални набој, али то постиже путем ефекта шока постављајући питања на која документарна драма према њеном утемељивачу Петеру Вајсу треба да одговори: „Какви су ефекти историјског заваравања? Како изгледа савремена ситуација изграђена на лажима? Које потешкоће ће вероватно испливати кад истина буде била откривена? Који утицајни органи или групе моћника ће урадити све да спрече да истина постане позната?“ (Weiss 1985: 295). Иако је ово једини текст који се декларише као документарна драма, сва три имају елементе документарности: Климачек у *Холокаусту* фикционализује мемоаре Хилде Храбовецке, али се ослања и на архивско истраживање и чак проучавање културе периода да би га што верније репродуковао или персифлирао; поједини текстови који сачињавају *Устанак* колектива аутора јесу документарни иако цео склоп сценарија то није.

[166] Због тога је и више места у овом раду дато интерпретацији ових текстова.

Холокауст и *Устанак* користе сличне симболе и метафоре – заједно са *Мојмиром II* указују на јединствено културно наслеђе – а као подтема се у оба текста јавља траума из периода „нормализације и консолидације“ (1968–1989).[167] Антагониста свих ликова постаје политичка моћ као апстрактна, невидљива сила и она се среће и у другим анализираним или поменутим словачким текстовима и смешта их и у жанр савремених трагедија. Деиндивидуација, интерперсонализација и коралност указују на анонимност ликова, која опет алудира на брисање индивидуализма у комунизму, али и на општост колективне трауме и процес њене репарације: „Постоји дакле таква коралност која жигоше обичног човека у часу кад он постаје више или мање свесна жртва тоталитарних процеса који уништавају сваку персоналност, сваку посебност. Но постоји и друга коралност, која, напротив омогућује жртвама да одбаце своје индивидуално биће и *прихвате своје колективно биће*. И то зато да би се борили против прогањања или да би бар сведочили против њега.“ (Sarazak 2015: 122 – оригиналан курзив). Маске (personae) које ликови узимају на себе су заправо симптоматичне и у психолошком смислу проблематичне, јер ми не видимо делатна лица већ њихове социјалне функције, што указује на проблем идентитета који је у процесу формирања, односно интегрисања различитих делова (социјалног бића које представља персона у Јунговом тумачењу аутентичних и несвесних аспеката личности). Ова неформираност идентитета заправо потиче преиспитивање и онемогућава креирање индивидуализованих ликова (јунака).

Плурализам перспектива у сва три текста није присутан само због фалсификовања историје од стране комунистичког режима, иако јесте иницијално тиме узрокован. Тај плурализам је такође саставни део савременог дискурса присутног у историографији и медијима. Субверзија у односу на савремену доминантну дискурзивну формацију је присутна у виду скретања пажње на политику заборава која суштински дестабилизује национални идентитет. Тиме се наглашава преношење одговорности са генерације на генерацију, као и чињеница да поступци претходних генерација узрокују трауме наследницима. Тако се заправо формира зачарани круг насиља и ослобађања одговорности, чиме се посредно објашњава настанак ксенофобије и неонацизма у савременом друштву. Ово је сликовито изражено у *Устанку*, где је малтретирање земље асоцијативно повезано са насиљем над женом и указује на повезаност патријархата и насиља, политике прећуткивања и подношења историје. Сличан мотив је страдање Хилде Дојч – која је овде синегдоха свих жртава – али и мајки и бака из приповести извођачица.

Словачке драме при анализи догађаја пак приказују институционално, а не појединачно зло – и појединци који представљају зло у текстовима су саставни део неког система. Устанак и устаници, Словачка и Словаци приказани су као жртве у различитим идеологијама и ово поново може бити тумачено као израз алибизма. Кривица се са институција пребацује на појединца само у *Невидљивим споменицима*, али ни овде они нису именовани, па ни индивидуализовани. Документарна форма овом тексту заправо омогућава именовање жртве (Хилда Дојч пре свега), али гарантује анонимност починилаца.

Све три драме приказују институционално организовано сећање и заборављање, а мотиви попут незаинтересованости млађих генерација за историју, генерацијско преношење трауме – али и кривице – и теза да насиље рађа насиље у смислу да је оно део културног кода и наслеђа, заједнички су свим драмама. Стога аутори остављају споменик, али не споменик жртвама, већ споменик као опомену својим савременицима.

[167] Период репресије и затварања након слома Прашког пролећа 1968.

1.3 Слика доба у савременим фикцијама

Ја нисам Србин, ја сам глумаааац!!!
Горан Марковић

Мелодрама са пиштољем зове се рат.
Владислава Фекете

Драмски текстови анализирани у овом поглављу нису историјске драме, што због недостатка историјске дистанце, што због својих фиктивних радњи, али јесу драме колективног и културалног сећања. Текстови реагују на актуелну друштвено-политичку ситуацију у тренутку писања текста, али је њихова садашњост део политичке историје, те у том смислу могу постати историјске драме: „Не заборавимо притом да је и сам појам прошлости услован, зато што свака садашњост за касније генерације постаје прошлост.“ (Frajnd 1989: 17 – оригинално подвлачење). Намера аутора – која је за историјску драму од великог значаја – у овом случају је да прокаже идеолошке фалсификате и замке патриотског заноса са дугорочним последицама.

Драме о Плишаној револуцији са историјске дистанце указују на суштинску непроменљивост актера који креирају друштвену стварност због њихове идеолошке прилагодљивости, која је искључиво у служби личне амбиције. Тема Плишане револуције 1989. у позоришта улази углавном у време обележавања годишњице (2009, 2014, 2019) са веома малим бројем изузетака. Позоришта и позоришни институти у Словачкој и Чешкој организују многобројне пројекте везане за реевалуацију и едукацију на тему новембарског преврата из 1989. године, па је тако нпр. *Моравско позориште* у Оломоуцу 2019. организовало конкурс за најбољу драму о револуцији чији су аутори ученици средњих школа или студенти (победу је однео текст *Плиш* (*Samet*) Михаеле Крживанкове, а похвалу је добио *Три смрти Мартина Шмида* (*Tři smrti Martina Šmída*) и оба су изведена у оквиру манифестације Ноћ позоришта 16. новембра исте године), Словачко народно позориште у Братислави је у оквиру обележавања тридесетогодишњице организовало изложбу посвећену улози позоришта у револуционарним догађањима итд.

За чешку драму је симптоматично да има далеко мање текстова у односу на свеукупан број пројеката, али је ипак прва драма о револуцији чешка: *Руже за Маркету или журке револуционара* је Михал Вивег написао 1990. године ради учешћа на конкурсу за најбољу домаћу драму Алфред Радок и ово је Вивегова једина драма. Објављена је тек 2004. године и изведена на сцени Редуте у Брну 2009. у режији Томаша Зјелинског. Ова не претерано драматична драма (што је и разлог зашто Вивег драму више није писао) смештена је у универзитетску средину на матичном факултету аутора и ликови професора су базирани на стварним личностима. Има доста сличности са драмом *Доктор Магбети* (Román Olekšák, Valéria Schulzová, 2014) и драмом *Водка и хром* (Viliám Klimáček, 2018) из болничког окружења. У Вивеговој и Климачековој драми су у категоријама „прелетача“, стварних поклоника револуције и оних који су приморани да сносе последице за „нормализацијски терор“ који су спроводили заступљени индивидуализовани ликови засновани на појединцима које су аутори познавали. У *Доктору Магбету* ликови који сносе последице за своје поступке не постоји, што указује на то да се с дистанцирањем од револуције повећава разочарање у њена постигнућа.

Двадесетогодишњицу је позориште у Мартину обележило документарном драмом *Плишана* Михала Дитеа и Иветe Дите Јурчове састављене од драматизованих сведочанстава обичних грађана (тзв. усмена историја, oral history), где се супротстављена мишљења о револуцији ситуирају око трпезаријског стола једне породице, те се указује на утицај политике на појединца. Позориште Фесте у Брну поставило је камерну драму *Осамдесетдеветка – Тренер једне револуције*. *Осамдесетдеветка* је фокусирана на „прелетаче“, донедавне окореле комунисте, а сада активне учеснике преврата. Њихов субјективни доживљај револуционарне

стварности се своди на процену личне користи. Елементи присутни у ова два текста постају обележја драме о Плишаној револуцији – револуција се приказује из перспективе обичних људи и у текстовима има мало политике, а главни актери се само помињу. Доминанти осећај који произилази из текстова је да политичка смена није донела жељене промене у друштву управо зато што је велики број актера једноставно променио страну.

Међу пројектима реализованим 2019. године се издваја *Плишана симулација* (*Sametová simulace*) у копродукцији позоришне трупе Восто5, Драме Народног позоришта, 8људи, Народног музеја и Позоришта Арка. Симулација је комбинација позоришта, *site-specific* перформанса и хепенинга. Подељена је на три дела, три локације и три дана извођења у различитим терминима: *Трибина* – као симулација највећих демонстрација на Летној (Letenská pláň), *Федерал* је приказ револуције из перспективе посланика, а *Кабинет* представља преговоре Вацлава Хавела са представницима власти и базиран је на архивском материјалу. Један од редитеља је Јиржи Хавелка из трупе Восто5, који је за Словачко народно позориште у Братислави написао и поставио кабаре под називом *Вечерас не играмо*. Ради се о вечери 17. новембра и као извођаче на сцену изводи глумце учеснике револуционарних дешавања Емилију Вашариову, Франтишека Ковара и Емила Хорвата. Како је текст настао на основу њихових аутентичних сећања и исказа, можемо говорити о документарном позоришту.

Двадесетпетогодишњицу револуције обележаваju Роман Олекшак и Валерија Шулцова у текстовима *Доктор Магбет* (на словачком) и *Плишана ноћ* (на чешком). Олекшак и Шулцова су уигран тандем који се бави друштвено-политичким темама кроз позориште. Друштвена критика, коју пакују у фикционалне драме затворене форме, саставни је део њиховог ауторског рукописа. Историјску стварност обрадили су драмама *Лени* (2013 – преведена на српски и извођена на сцени Битеф театра 2015. године), *Доктор Магбет* (2014 – на чешком под називом *Плишана ноћ* (*Sametová noc*, 2017)) и *Рођаци* (*Rodáci*, 2017). Уочи тридесетохгодишњице је Матуш Бахињец (Matúš Bahynec) написао драму *Кабаре нормализација или Молитва за Марту* (*Kabaret normalizácia alebo Modlitba pre Martu*, 2018) који револуцију и период нормализације који јој је претходио посматра помоћу судбине чешке певачице и глумице Марте Кубишове (Marta Kubišová, *1942). Други део назива драме (*Молитва за Марту*) представља назив песме ове извођачице која је постала симбол отпора током окупације Чехословачке 1968. године. Због тога је Кубишовој било забрањено да наступа на самом почетку нормализације 1970. године. Године 1977. је потписала *Повељу 77* и званично се придружила чехословачким дисидентима. *Молитва за Марту* је у извесном смислу постала химна Плишане револуције, јер ју је Кубишова извела 21. новембра 1989. на тргу у Прагу и овај датум представља њен повратак на сцену. Бахињец се у својој драми користи рестроспекцијом – радња са одиграва 1989. године и Марта са ове временске тачке сагледава свој живот. Ликови су овде Марта и изменљиви ликови Водитеља и Водитељке који играју све укључене у примарну драму. Уводни део приказује невоље с режимом породице Кубишових и почетак каријере, централни део је припрема за нормализацију – врхунац драме је конфронтација највећих каријерних успеха и забране наступања, а револуција представља крај. Овај текст је биографског карактера са великим бројем монолога Кубишове испресецаним и потуђеним наступима водитељског пара. Иако је биографија Марте Кубишове повезана са свим преломним тачкама социјалистичког режима и стога погодна за драматизацију и има утицај на чехословачки контекст, ова драма је ипак драма слављења појединца значајног за популарну шездесетих и контра-културу седамдесетих и осамдесетих година. У драми нема елемената за преиспитивање било које отворене теме и лик Кубишове нема утицај на слику коју словачки национ има о себи.

Ова драма је такође једна од ретких драма о Плишаној револуцији која не актуализује прошлост и не уводи мотив користољубиве идеолошке промене сарадника бившег режима. Мотив напрасне промене уверења, толико устаљен у приказу Плишане револуције, на српској се страни пак среће код Горана Марковића (*Турнеја*, 1996) да би демонстрирао лажни српски патриотизам дојучерашњих Југословена и комуниста.

У словачком контексту је реакција на рат у Хрватској алегорија *Досада на плажи* В. Климачека (*Nuda na pláži*, 1993). Рат је ту удаљена кулиса за показивање нарушених породичних односа и опште (моралне) деградације која чини метафору сукоба који се квалификује као братоубилачки.[168] Неколике српске драме од деведесетих година до данас реагују на рат и његове последице: *Турнеја* Горана Марковића (1996) је историјска фикција која приказује путовање позоришне трупе у БиХ и перипетије које су их затекле на фронту и приликом покушаја повратка за Београд; *Бог нас погледао или Шине*[169] М. Марковић (2002) су фикција која приказује утицај ратних дешавања на београдске адолесценте који одлазе у рат и представљају својеврсну алегорију рата и анализу патриотске насилничке матрице која је жртвовала земљу и пре свега становништво. Документарна драма Дивне Стојанов *О Срђану. Које националности је истина?* (2020) преплиће мотиве рата у Босни и погибије глумца Срђана Алексића са питањима националног идентитета и преиспитује перманентну непојмљивост националног и верског идентитета као извора конфликта и указује на несазнатљивост истине.[170] Продужено трајање рата, његову сенку односно последице на појединца приказују *Кратке везе* (Владислава Фекете, 2008).

Драме које дубље (у оној мери у којој то сам материјал дозвољава) анализирамо у овом избору су оне које – иако фикције – имају утемељење у политичкој стварности, а њихов највећи допринос је указивање на континуитет власти, одн. властодржаца у различитим идеолошким оквирима. На другој страни стоји идентитетски дисконтинуиет као последица распада социјалистичких конструката. Ове драме су темпорално и спацијално смештене у конкретан историјски тренутак и, иако је апсурдност и несхватљивост историјских околности (посебно рата) наглашена, не би могле бити примењене на други друштвено-политички контекст.

---

[168] У светској драми узроцима насиља као таквог посвећени су *Разнесени* Саре Кејн, док је Хандкеова алегорична метадрама *Вожња чуном* део националистичког дискурса за који се сматра да је и довео до ратова на овим просторима и који бива деконструисан питањима *Које националности је истина?* из поднаслова необјављене драме Стојанов. Аустријски писац и Нобеловац П. Хандке посветио је више својих дела одбрани Србије и тадашње владајуће гарнитуре, а једно од њих је драма *Вожња чуном или Комад за филм о рату* из 1999. године, која је премијерно изведена у бечком Бургтеатру на дан завршетка бомбардовања тадашње СР Југославије. Драма припада корпусу текстова који представљају Хандкеов политички активизам и у њему је „главна мета Хандкеове критике приказ ратова у Југославији у западним медијима.“ (Jakovljević 2021: непагиновано)

[169] *Разнесени* британске списатељице из 1995. године се сматрају преломним текстом у развоју светске драме, јер уводе *in-yer-face* драматургију. Рат у Босни овде изненада насилно продире у реалистички постављен амбијент хотелске собе и надограђује ратна страдања на насилан однос Ијана и Кејт повезујући насиље уопште са зверствима почињеним у рату: „Агресија и мржња се из његовог [Ијановог] говора преноси на насилне радње против Кејт и затим улази путем лика Војника у цео свет драме. С. Кејн је на тај начин упозорила на својеврстан невидљиви рат са којим се свакодневно срећемо и не приписујемо му значај. Приступ ауторке је занимљив и због тога што пружа гледаоцима директан доживљај рата који није пријатан за гледање. Не говори о његовим последицама, не заузима рефлексиван ни психолошки став према проблему, већ ‚изводи' рат.“ (Kratochvíľová 2013: 61) Кејн подсећа да извештаји о злочинима које свакодневно пратимо из удобности својих дневних соба нису онолико удаљени од наше свакодневне стварности колико нам се чини. Истичући ову паралелу Кејн преокреће доминантни дискурс и примењује појам „балканизације“ на Западну Европу. *Бог нас погледао или Шине* су по анализи насиља и зла без или са минималном применом социолошких и психоаналитичких алата веома блиске *Разнесенима* Кејнове. Марковићева пак избегава *in-yer-face* драматургију и насиље код ње остаје невидљиво, али свеприсутно у језику и говору младих јунака. Овај прогон бруталних сцена с позорнице смањује ефекат шока, али појачава утисак општости теме – ова радња не мора нужно бити везана за последње ратове на овим просторима, иако простор јесте одређен као територија (бивше) Југославије у временском распону од једне деценије (крај осамдесетих – крај деведестих).

[170] Овим догађајем је инспирисан и филм *Кругови* Срдана Голубовића, за који су сценарио написали Срђан Кољевић и Мелина Пота Кољевић.

1.3.1 Наслеђе Плишане револуције

Тему Плишане револуције Роман Олекшак и Валерија Шулцова приказују из перспективе поражених комуниста преиспитујући на овај начин перспективе поражених и победника, починилаца и жртава. Иако се ослањају на документарни материјал, њихова драма је фикционална, а фокус јој је на анализи домета револуционарних дешавања из 1989. године.

У дидаскалије *Доктора Магбета* је уписано коришћење архивског материјала: последњи говор Милоша Јакеша, генералног секретара Комунистичке партије Чехословачке (Komunistická strana Československa) и других аудио записа из тог периода. На основу говора у ком Јакеш са остатком руководства странке даје оставку је могуће тачно одредити време одигравања радње: ради се о почетку друге недеље револуције, тачније 24. новембру. Уводну ситуацију чини прослава рођенадана лекара и начелника на коју нико не долази због актуелних протеста. Главни ликови су брачни пар, Нађа и Петер, новинарка и ћерка високо постављеног страначког функционера и начелник одељења хирургије једне братиславске болнице. Радња се развија од иницијалне уверености у гушење револуције (спонтано или насилно) и пратимо поступно схватање да партија више не држи све конце у рукама:

> НАЂА: Кад би то било толико озбиљно, сутра не бих правила репортажу о антисоцијалистичким струјама које плаћа Запад и које настоје да зауставе процесе демократизације започете перестројком у нашем друштву. И те развратне силе заглупљују обичне суграђане и под привидом заваравајућих гесала слободе и љубави их гоне на залеђене улице и тргове, где их искоришћавају за дестабилизацију наше социјалистичке домовине. Али под вођством наше странке и владе смо способни да препознамо право лице капитализма колико год се претварао да је пријатељски настројен. Зато нећемо допустити да шачица асоцијалних прозападних струја уништи тешко стечен мир и све што смо последњих четрдесет година градили.
>
> (Olekšák a Schulzová 2014: 4–5)

На почетку стабилна ситуација приказује револуцију с тачке гледишта социјалистичке врхушке. Сам избор јунака гура драму Олекшака и Шулцове у категорију традиционалније оријентисаних текстова због вишег друштвеног положаја протагониста у односу на антагонисте. Петров и Нађин положај на друштвеној лествици је суптилан ироничан коментар аутора, који се односе према социјалистичкој (али и уопштеније словачкој) елити са дозом критике. Мали број делатних лица (укупно четири), ограниченост простора одвијања радње и јасно разграничавање спољашњег и унутрашњег света чине ову драму реалистичном драмом затворене форме. Односи између протагониста и антагониста пак нису исти од почетка до краја и њихове улоге су вишеструко променљиве. Управо на тој променљивости позиција је и базирана напетост у комаду.

Експозиција приказује дискурс тоталитарне моћи чији је носилац Нађа, што указује на улогу коју медији играју у посредовању државне идеологије, али и изградњи јавног мњења и културе једног друштва: „Иако по својој структури, многи медији заснивају своје деловање на манипулисању чињеницама, њихова селекција и интерпретација, већ представљају посредовану комуникацију. Отуда су суштинска питања она о природи промене коју прати медијска обрада неког догађаја. На овај начин медији представљају активан агенс културног живота, креирајући културу исто као и друштвену стварност.“ (Tomić 2007: 65) У наведеном Нађином цитату пратимо начин извештавања о револуцији и тенденциозну реторику која треба да обликује јавно мњење – превасходно политички неосвешћеног, неактивног и неупућеног дела становништва које се о догађајима информише искључиво из државних медија.[171] Нађина позиција од почетка до краја остаје јасна и демонстрира застрашујућу прилагодљивост и способност мимикрије носилаца моћи и медијских делатника као генератора пропаганде: „Моћ се очитује у

[171] Друга врста медија није ни постојала, учесници протеста су информисали становништво делећи лекте и штампајући сопствена гласила, а глумци су уместо редовних представа организовали трибине на којима је грађанство информисано или дискутовало о текућим догађајима.

привилегованом статусу комуникатора, обезбеђеном или информацијама којима располаже или средствима која може употребити. Пропаганда представља најочигледнији пример употребе моћи у циљу манипулације великим групама људи.“ (Tomić 2007: 39) Нађа је уједно и лик који пролази кроз најмање промена. Њен супруг бива стављен на раскршће, где може изабрати револуционарни пут љубавнице или морално упитан пут моћи којим се креће његова супруга.

Прва промена, моменат прве напетости и почетак колизије јеста долазак медицинске сестре Денисе. Дениса је у сваком смислу Нађин опонент и антипод, јер се њеним доласком формира љубавни троугао, али и револуција о којој се претходно само разговарало улази на сцену. Друга промена почиње доласком осредњег лекара, али зато одличног политичког активисте Бетка и линија радње даље прати путању која несумњиво води у злочин. Ликови су мотивисани личном добити, а драмска мотивација почива на крими-заплету који поступно открива претходно некажњена недела протагониста. Оцртавање карактера је допуњено сценама секса које позоришна критика оцењује као излишне: „Исто тако су аутори могли да изоставе сексуалне заврзламе, које би вероватно било тешко постићи у једној ноћи. Потпуно реалистично конципирана драма овде пак губи на реалистичности.“ (Šťastka 2017: непагиновано) Почетак кризе представља долазак Петровог колеге Бетка, подређеног лекара и у ланцу комунистичке моћи ниско постављену карику. Бетковим доласком се формира други љубавни троугао који готово гротескним сценама осликава сваковрсну моралну деградираност протагониста.

Дениса до краја остаје једини позитиван и зато трагичан јунак ове драме. У њен лик су уткане идеје револуционара, а у реплике транспаренти, што критичару звучи у најмању руку извештачено. Оваквом поделом су заступљени сви актери који су имали удела у револуцији: Петар и превасходно Нађа (и посредно Нађин отац) заступници су социјалистичке врхушке, Дениса је један од демонстраната који искрено верују у промену, а Бетко је „прелетач“. Напетост се гради на основу Петрове привидне неодлучности у решавању дилеме да ли да се приклони супрузи или љубавници, било на приватном, било на политичком плану. Алузија на лик Магбета из истоимене Шекспирове драме наглашава његову слепу амбицију, али и наклоност и лојалност супрузи. За разлику од ренесансне драме овде пак нема назнака гриже савести протагониста због моралне деградације и почињених злочина. Управо ово одсуство представља карику између времена револуције и савременог доба – комунисти су једноставно „прелетели“ и продужили своје деловање и у периоду који траје до данашњег дана: „На судбини четири лика и на њиховом конфликту аутори покушавају да демонстрирају наде и проклетства новембра 1989. Последња сцена је једнако скептична, колико вероватна.“ (Český rozhlas, Tvůrčí skupina Drama a literatura 2021: непагиновано)

Комад Олекшака и Шулцове је формално гледано традиционална реалистичка драма, а жанровски фикционална историјска драма, јер историјски догађај приказује путем радње која је вероватна, али не и документована. Веристичности комада доприноси оскудно коришћење архивског материјала, а оно што је у коначници значајно је управо преиспитивање вероватности и реалистичности промене система ако су учесници остали мање-више исти. Постављањем овог питања у катастрофи аутори заправу актуализују историјску стварност револуционарне 1989. године.

Пред годишњицу револуције је у очекивању већег броја поставки братиславско позориште ГунаГу поставило драму В. Климачека *Водка и хром (сестре, пацијенти, доктори и дисиденти)* (*Vodka a chróm (sestričky pacienti, doktori a disidenti)*, 2018), састављену од аутобиографских елемената и сећања овог некадашњег лекара и садашњег драмског писца и редитеља. Радња је смештена у највећу братиславску болницу и прати револуцију и реакције на њу у колективу лекара и медицинских техничара: „Ликови лекара и сестара су зато инспирисани колегама из више болница, не само из оне моје. Све реакције сам, одважне и кукавичне, стварно доживео. Болница је постала микросвет тадашње Чехословачке. Била је као кап воде у којој се одражава свемир: пријатни људи и креатуре, јунаци и кукавице и на крају

они који до последњег тренутка чекају да виде како ће се преврат завршити да би изабрали исправну страну.“ (Klimáček 2022: 319)

Драма је посвећена списатељици и дисиденткињи Хани Пољицкој, једној од потписница Повеље 77,[172] која је у драми присутна као пацијенткиња, заједно са ликом из своје књиге за децу, Човечуљком (Štoplík). Човечуљак у драми игра улогу припадника Државне безбедности (ŠtB – štátna bezpečnosť) који испитује Пољицку и тако изводи њену дисидентску судбину. Ово је специфичан вид ретроспекције у којој је прича из прошлости уклопљена у садашњу радњу, а увођење лика Човечуљка је ефекат зачудности карактеристичан за Климачекову поетику која реалистичке проседее на различите начине онеобичава.

На врхунцу драме комуниста прелази на молитву, а сцена прелази на револуцију:

> ОРТ: (*чита*) Захтевамо да се влада дистанцира од бруталног насиља 17. новембра 1989. и да починиоци буду кажњени. Захтевамо оставку свих представника владе и комунистичке странке, директно одговорне за ескалацију насиља. Желимо да водимо дијалог. Захтевамо састанак са председником владе Словачке социјалистичке републике. Захтевамо моментално простор у штампи и на телевизији, сви функционишу од нашег рада и нашег пореза. Позивамо све чланове Комунистичке странке да без одлагања заузму јасан став према садашњој политичкој ситуацији.

(Klimáček 2022: 358)

Орт је аутобиографски лик, који је прочитао документ састављен при оснивању Јавности против насиља (Verejnosť proti násilu). Епилог су монолози о судбини запослених болнице након револуције: добар део је емигрирао, а неки су се „снашли“ у оквирима новог режима, непромењени су остали само они најниже постављени на друштвеној лествици. Последице није сносио нико: смењени начелник[173] представљао је социјалистичку врхушку, што Климачек наглашава комичним сценама о лову, у којима се он приказује као елитни (али и нехуман) спорт. Позиција кривца Климачековог лекара је проблематизована указујући на релативизацију доброг и лошег: „МОНИКА: Рекао си да смо другачији од Њих. Ко су Они? [...] Овде. Овде на клиници. Ко су зли Они? / ОРТ: У праву си. Доцент је надрљао уместо свих.“ (Klimáček 2022: 263) Његовим одласком из земље се проблем новог таласа емиграције приказује као индиректна последица револуције и њени домети се реевалуирају. Мотиви попут емиграције, испреплетености католицизма и ауторитарних режима и друштвено-политичка мимикрија су мотиви који се у Климачековом ангажованом стваралаштву понављају.

1.3.2 Слика ратова деведесетих – прича о трауми и идентитету

Драме *Шине или Бог нас погледао* (Марковић, 2002), *Кратке везе* (Фекете, 2008) и *О Срђану. Које националности је истина?* (Стојанов, 2020) текстови су који баве се последицама рата и распада земље по друштво и појединца у друштву. Они махом граде индивидуализоване и трагичне ликове[174] и у њима је реч „[...] о преиспитивању друштвене улоге, домета, начина функционисања и сврхе самог позоришног чина (аналогно: драмског исказа) с једне, и не у мањој мери, разматрању утицаја историје (као окружја, актера и универзалне судбине) на живот индивидуе затечене на овим просторима.“ (Jezerkić i Jovanov 2007: 6)

---

[172] Потписници повеље су касније били организатори и учесници Плишане револуције, укључујући председника демократске Чехословачке Вацлава Хавела. Упозоравали су на кршење људских права од стране комунистичких власти и њима самима су била оспорена права на рад, образовање, учествовање у јавном животу итд., а многи су окривљени и осуђени за противдржавно деловање.

[173] Смена до скоро проминентних личности присутна је и у поменутој Вивеговој драми, с том разликом што не знамо даљу судбину његовог професора због недостатка критичке дистанце.

[174] Код Милене Марковић нема индивидуализације ликова, а у случају драме Дивне Стојанов је у питању објективизација сопства двоје глумаца-истраживача документарног садржаја, Исидоре Влчек и Уроша Младеновића.

Наведено важи и за комад *Турнеја* (1996) Горана Марковића, који реагује на друштвену стварност непосредно пре тренутка свог настанка. Ова фикција прати глумачку трупу која 1993. године креће на турнеју у Србобран, где се среће са свим зараћеним странама на линији фронта. Драма има четири чина подељена на слике и епилог, а места одигравања радње у толикој мери варирају да је тешко замислити такву промену сценографије на позорници. Понајвише се ово односи на сцене у комбију којим се јунаци превозе до Босне (Републике Српске) и назад и у коме рекапитулирају своје доживљаје и запечаћују трансформације.

Овај комад је ипак постављен на сцену Атељеа 212 1996. године у режији Милана Караџића. Критичар Петар Волк позитивно оцењује рад позоришног ансамбла са овако сценски комплексним текстом: „Успео је [Атеље 212] да у духу своје најбоље традиције из неких срећнијих времена, на основу драмског текста Горана Марковића, створи представу препуну моралних дилема, отворености, упитаности, пред свим оним што се збивало у току рата у којем нисмо суделовали и на крају својим ћутањем покаже унутарњу снагу, емотивну заинтересованост за судбину сопствених илузија о животу кроз који пролазимо.“ (Волк 1996: непагиновано) Разуђеност простора и многобројна глумачка поставка чини драмски текст *Турнеје* подеснијим за филмски сценарио (у складу са примарним занимањем аутора) и он је и екранизован 2008. године и филм је награђиван на филмском фестивалу у Монтреалу.[175]

Драмски лук почиње и завршава на истом месту – у позоришном салону, али је трансформација којом су ликови прошли таква да је чини драмом затворене форме. У експозицији проналазимо лоше плаћене глумачке звезде и звездице у салону на покерашкој партији, а мирну ситуацију ремети долазак Станислава са понудом да играју комедију на фронту за много већи новац.[176] Његов улазак представља моменат прве напетости и уводи нас у колизију. Ради се о директној експозицији: „Ако ликове замишљамо **директно**, бирамо такву ситуацију, такво делање, које ће пластично исцртати њихове карактеристичне особине и доминантан став.“ (Gindl-Tatarova 2017: 43 – оригинално подебљавање)

Прва промена стања управља глумце на пут којим ће прећи до последица трауме коју рат изазива код било које групе појединаца. Питање које се оваквом поставком поставља је оно о сврси уметности у ванредним ситуацијама и шта могу да ураде они којима је уметност једино оружје. Први сусрет са ратом се догађа на граници и започиње колизију, а ту видимо и основну намеру текста сажету у реплици успешне средовечне глумице: „СОЊА: Само што на телевизији изгледа као некакав декор...“ (Marković 2007: 190) Соња овде сажима деформацију реалне слике ратног разарања која проистиче из телевизијског преноса и несвесност људи ван фронта о размерама страдања. Због дистанцирања гледаоца од слика које се услед константног понављања нормализују, глумци и прихватају ову турнеју не знајући каквој опасности се излажу.

С формалне стране је драма подељена на три скоро исте сцене – на различитим ратиштима и пред три публике које представљају нације у сукобу играју и импровизују познате светске и домаће позоришне класике. Овде је примењена техника понављања-варирања, а сцене између два наступа („наступа“) и два упоришта борбе представљају прекид. На путу протагонисти срећу пуно помоћника („помоћника“), те структура са три изазова која треба да

---

[175] Критичарка Маша Јеремић у критици у Блицу без даљег објашњавања закључује пак да овај текст не би могао бити пренесен на платно: „*Драмски првенац Горана Марковића има све одлике доброг ‚on the road' сценарија, и једнуману – филм по тој причи никада не би могао да буде снимљен.*“ (Jeremić 1996: непагиновано – оригиналан курзив)

[176] Позоришни критичар Жељко Јовановић сматра да ова драма има два почетка: „Комад Горана Марковића ‚Турнеја' премијерно изведен у Атељеу 212 формално има два почетка са заједничким крајем. Један је онај када дружина београдских глумаца, током '93. године, због тога што прима плату од осам марака, пристаје да свој ауторитет и уметнички кредибилитет повери организатору њихове турнеје, неоствареном глумцу Станиславу, док је други на лицу места у Републици Српској.“ (Jovanović 1996: непагиновано) Овај „први“ почетак је део експозиције у ком се упознајемо с ликовима и њиховим мотивима, долазак у Републику Српску је већ почетак колизије.

савладају да би интегрисали нове делове сопства и доживели трансформацију подсећа на структуру бајке.

Први наступ глумачке трупе резервисан је за Србобран и овде се користи асоцијација на Последњу (или Тајну) вечеру као важна метафора у наративној матрици српског националног идентитета. Слика последње вечере је учестала у идентитетским наративима (в. *Бој на Косову*, Симовић, 1989, 2002), те има функцију архетипске представе на којој се приказује унутрашњи сукоб, подвојеност и неслога на српској страни:

> АЛЕКСИЋ: Поштовани глумци, добро дошли у Србобран, последњи бастион српства пред турском најездом и усташком камом. Треба да знате да сједите међу правим Србима али и међу онима који су то нагло постали, чим су скинули своје комунистичке костиме и обукли нове, униформе српске војске...
> ГАВРО: Шта с' рек'о? Шта с' рек'о?
> АЛЕКСИЋ: То што с' чуо!... Ми, српски монархисти, који настављамо славну традицију пашићевске Србије, Србије која је добила Први светски рат, која је у своме побједоносном походу дошла на линију Карлобаг-Вировитица, одувијек смо били у првом борбеном строју. Нијесмо чекали да пропадне комунизам да бисмо се сјетили коме народу припадамо...

(Марковић 2007: 194)[177]

Додатан ниво сукоба на српској страни представља онај између званичне војске и паравојних формација. У сукобу између комуниста и четника драмски монолози (Анујева *Коломба*, Шилерови *Разбојници*, Шекспиров *Антоније и Клеопатра*) врше функцију комичког прекида радње. Комичности монолога доприноси њихова неповезаност са актуелним дешавањима, јер глумци декламују оно што знају. Једнако комичан је и избор представа које изводе пред публиком на фронту у току кризе: *Коломба* за градску публику, а затим пред војском Стеријиног *Стефана Дечанског* као одговор на захтев да се игра нешто из српске историје. Такође хрватским војницима до којих их је довела случајност играју Држићевог *Дунда Мароја*.

У *Турнеји* се ради о вишеструком позоришту-у-позоришту којим се аутор поиграва са перспективом гледалаца. Први слој мета-театра представљају интертекстуалне везе, а други сукоби зараћених страна које и глумци посматрају из сличне позиције као и гледаоци. Двострука игра приближава гледаоца стварности, али комика даје овој реалности апсурдну ноту. Глумце на крају ипак спасава њихов посао када глумица у одсудном моменту излаже монолог „ослобађајућег саможртвовања Еврипидове *Ифигеније у Аулиди*“ (Jovanov 2007: 183).

Сцене са српске стране фронта представљају колизију у којој се све још захуктава, а врхунац кризе, одн. врхунац напетости представља епилог случајног сусрета са хрватским војницима који се за глумце завршава у минском пољу. У перипетији, која једина дозвољава увођење нових ликова, изгледа да је глумце после бројних проблема погледала срећа и шаље им популарног писца националисту Љубића као спасиоца: „**Перипетија** значи преокрет у радњи; управо ту се у трагедији нагло појављује шанса за помирење супротности, јунацима сине последња идеја пред дефинитивним падом. Ова лажна могућност решења је, пак, брзо осујећена, логика догађаја вуче причу према неизбежној катастрофи. У комедији, обрнуто, значи последњу препреку пред срећним крајем.“ (Gindl-Tatarova 2017: 56 – оригинално подебљавање). Писац познаје овдашње прилике, јер врши прикупљање грађе за роман под називом *Српска трагедија* и може вршити функцију помоћника за глумце. Очекивање срећног краја неумитно бива осујећено конфликтима који настају између писца и његових сарадника ратних профитера и глумаца.

Трагичност се наслућује у сцени са лекаром и говором о неразумности братоубилачког рата: „ХИРУРГ: Размишљао сам како би било ђаволски тешко да се сними филм о овоме рату.

---

[177] Марковић у овом дијалогу алудира и на историјски ревизионизам, те рехабилитацију Равногорског покрета (коју је иницирао Вук Драшковић у роману *Нож* 1983. године)и на комунистичко потискивање идентитета.

Пре свега костимографски, а онда и остало...У правом ратном филму, две стране се разликују на први поглед, не само по изгледу него и по понашању. А ови овде... Сви су исти. И Срби, и они Хрвати преко пута, и муслимани. Све су то потпуно идентични људи. Један народ... Тешко би се снимао филм о овоме проклетом рату... (Марковић 2007: 205) Видимо да је лекар свестан своје трагичке кривице путем његовог репетитивног прања руку. С друге стране писац није свестан своје улоге ратног хушкача. Он је носилац дискурса о Србима као „небеском народу“ (в. Марковић 2007: 222–223) и он бива кажњен у катастрофи и од стране глумаца и од стране муслиманских војника.

Марковићева деби-драма је траги-комедија и као таква меша високо и ниско, трагично и комично. Овакво мешање се најбоље види после врхунца драме: док се у кризи још увек можемо смејати глумачкој сналажљивости и прилагодљивости различитим ситуацијама, у перипетији смо свесни да крај за глумце не може бити ни чисто срећан ни чисто несрећан, јер је њихова турнеја трауматизујућа и трансформативна: „Реч је, наиме, о међусобном раскринкавању двају илузионистичких поредака – позоришног и идеолошког; то што овај последњи, наравно, бива морално проказан, нимало не умањује снагу Марковићевог увида у крхкост, јаловост, па чак и (готово са-учесничку) одговорност оног првог.“ (Jovanov 2007: 183) Исказ једног од глумаца у сусрету са хрватским војницима „ЛАЛЕ: Ја нисам Србин, ја сам глумаааац!!!!“ (Marković 2007: 214) повлачи питање идентитета, али је такође алибистички и симптоматски указује на невелику заинтересованост културних делатника у Београду за дешавања у бившим југословенским републикама. Суочавање са стварношћу кроз коју их драма води их на крају чини неспособним да се врате својим уобичајеним активностима картања и алкохолисања у паузама између две појаве на сцени.

Честа промена сценерије и велики број глумаца чини ову драму ближом филмском сценарију за „road movie“ – наиме у сценама-прекидима путовања у комбију – него драми подобној за позоришно извођење.[178] И иако су прикази сукобљених нација на моменте стереотипизирани, ова историјска фикција успешно сукобљава доминантне дискурсе деведесетих и пружа вредно сведочанство о општем расположењу и размерама трагичности грађанског рата без доношења икаквог суда о ратним дешавањима и истовремено указујући на игнорисање стварности од стране својих колега, позоришних и филмских делатника.

Горан Марковић гради фиктивну драмску радњу на основу збивања у време писања драме деведесетих година, а Милена Марковић пише универзалну драму о насиљу која обухвата деценију која је претходила настанку текста (2002). Мирјана Миочиновић наводи да су *Шине или Бог нас погледао* жанровски одређене као поема: „И сама реч ‚поема’ у жанровском одређењу *Шина*, ако ову схватимо као лирско-епску песничку врсту с јаком романтичком традицијом. одређује дух комада, његову једнако мрачну и сетну страну.“ (Миочиновић 2020: 66) Јунаци овде нису индивидуализовани, већ добијају имена према једној доминантној карактеристици која подсећа на надимке које вршњанци једни другима дају у школи: Дебил, Гадни, Весели и Масни и њихове улоге су изменљиве – Јунак (означен као „онај што је потребан за причу“ (Marković 2014: 64) према сценској напомени не може играти никог другог, а Рупица игра све женске улоге (девојчица, лака женска, психолошкиња, заробљеница и медицинска сестра, дакле, све друштвене означитеље за женско). Вршњаци су овде Рупица, Јунак, Дебил и Гадни, остали су старији и ово је важно зато што је насиље трансгенерацијско и није повезано искључиво са распадом свих вредности деведесетих година.

Шине прате развој насиља практично од детињства – ликове срећемо у пубертетским данима (отуд и надимци) – до превремене насилне смрти: „У својој укупности, сцене у *Шинама*

[178] Сценограф у јединој поставци из 1996. у Атељеу 212 Герослав Зарић ово решава непроменљивим и нераспознатљивим амбијентом који представља остатке различитих предмета, а редитељ Милан Карацић карактеристичним мизансценом: „Проблем сталних промена простора и бројних сцена комбија у покрету он је решио радикалним заокретом: глумци су врло упадљиво мировали у сценама у којима је требало да путују у комбију, а појава шофера је означавала ову сценску условност.“ (Меденица 1996: непагиновано)

чине ланац насиља које иде од адолесцентских година до пуне зрелости и у том ланцу силовање је једна од обавезних карика.“ (Миочиновић 2020: 69) Просторно и временско одређење комада присутно је у реалијама и иако нема конкретних топонима, на основу дијалекта, цитираних песама и сл., за упућеног читаоца је врло јасно: „*Намерно нема личних имена ни одредница локалитета, мада се по наречју види да је у питању Београд, па Сплит, а да је заробљеница Босанка. Не треба да буде тога јер је ово метафора о насиљу, пре свега према жени.*“ (Marković 2014: 65) Свака слика почиње песмом и ове интертекстуалне везе појачавају метафоричност текста – на самом почетку у сцени „Школа“ стоји дечја песма о вуку и овци која ће диктирати даљи развој јединог женског лика у правцу радикалног нарушавања телесног интегритета, а прва верзија се одиграва већ на крају прве слике, јасно назначена у размени реплика и дидаскалијама.

Јунак се издваја као посредни виновник свега што ће се догодити Рупици – он никад није починилац, али је одговоран за креирање ситуације у којој ће Рупица или друга женска особа страдати (нпр. прво силовање је уследило након што је Јунак дао Рупици да размени фалсификовану новчаницу, девојчица с којом је излазио се убила итд.). Упадљива је разлика у односу који Рупица има са Јунаком и осталим ликовима, у односу Рупице према Јунаку постоји однос заљубљености, док је с Јунакове стране присутна дискриминација. Ова одговорност измешта Јунака из раја у којем ће друштво Рупици правити Весели.

Драма је подељена на једанаест слика, а сонгови који се уводе пред поједине слике маркирају промене у узрасту и животним околностима јунака. Централни део драме се одиграва на ратишту и почиње текстом „*који су на фолк мелодију певали српски војници на фронту.*“ (Marković 2014: 65) У сценама које следе се стичу сва временске линије комада објашњавајући претходно успостављене односе и повезујући фрагменте. Овде се уводе мотиви умирања и љуљашка као метафора која осликава нагли прелаз из детињства у смрт, при чему нигде нема доба невиности. Ово наглашава конфротацију између жељеног, измаштаног света у којем дечја песма с почетка не имплицира суровост стварности и реалности у којој су ликови (ауторкини вршњаци) фактички предодређени за антихеројски пут. Оно што М. Марковић овим текстом имплицира је далеко шире него што се на први поглед може чинити: она метафорички прерађује једну друштвено-политичку стварност, анализира узроке избијања рата укорењене у друштвеним односима (нпр. нетрпељивост локалног становништва према војнику дошљаку (Гадни) у сцени која претходи рату) и на крају могућност живота након почињеног или преживљеног насиља, тј. имплицикација трауме и ПТСД-а и немогућности уклапања преживелих ратника у постратно друштво (нпр. нетрпељивост локалног становништва према Јунаку, повратнику са фронта). У *Шинама* ова опција не постоји – сцене које претходе последњој, у којој Рупица и Весели бивају практично осуђени на вечност у рају – представљају перипетију и у њима се појављује могућност срећног краја коју одражава реплика „б*ог нас погледао*“ из реплике Јунака (Marković 2014: 111) и обе ће се завршити смрћу протагониста. У рај доспевају Рупица (као жртва) и Весели. За рај је карактеристично да сви морају да се смеју иако им до смеха није, те је ова сцена заправо дубоко иронична у представљању ограничења вечног живота, али је и повезница са друштвом које већ у времену настанка комада заборавља рат.

С друге стране је фабула Владиславе Фекете концентрисана око последица рата видљивих у првој декади 21. века. Централне теме драме *Кратке везе*[179] (*Krátke spojenia*, 2008) В. Фекете јесу емиграција и немогућност започињања новог живота због оптерећености траумом рата. Написан је на словачком језику у Братислави, дакле, у иностраном контексту, али ауторка је део словачке националне мањине у Војводини, која је у Словачку отишла на студије током деведесетих година, те поседује личан доживљај проблема које узима за тему драме.

[179] Овај део је базиран на тексту „Ратови деведесетих на простору бивше Југославије као мотив у драми *Кратке везе* Владиславе Фекете“ текст настао је на објављеног у зборнику *Словакистика у контексту: традиција и перспективе*, ISBN -978-86-6153-731-8, 2023.

Иако је директно учешће у рату у овом случају одсутно, овај текст бисмо могли сврстати у жанр драме о трауми како је описује социолошкиња Кали Тал, јер обрађује рат и избеглиштво. Књижевност о трауми дефинише америчка социолошкиња, психолошкиња и теоретичарка В. Фекете је текст без ослањања на документарне изворе, те дневне политичке догађаје, написала 2008. године[180] у Словачкој. Ова драма утиче на контекст у којем је настала представљајући тематски и структурални новитет за дату средину. Фекете из окружења словачке мањине у Србији уноси у чешко-словачки контекст инспирације поетиком Биљане Србљановић (превасходно темом емиграције и неприлагођености) и других српских драмских писаца: „Ангажованост, али и хибридна слика Срба приказана у Владиславиним текстовима, директан су трансфер из савремене српске драме (*Кривица* Небојше Ромчевића, *Београдска трилогија* Биљане Србљановић, *Сви смо ми Мики Маус* Маје Пелевић)“ (Валент Белић 2019: 138). У том смислу представља интеркултурни дијалог српске и словачке (мањинске) средине.

Назив драме – *Krátke spojenia* – двозначан је, јер указује на краткорочно сједињавање актера који живе у различитим деловима света, али и куршлус – кратак спој, који настаје у главама појединаца који су преживели трауму рата. Структура има елементе крими-заплета, јер се поступно упознајемо са починиоцем злочина поменутим на почетку. Проседе указује на породичну драму ликова, од којих неки немају име (Она, Он, Мала, Агент за некретнине и Незнанац) док друга имена указују на националну припадност (Дара, Боро, Милија, Гари, Азра, Срђан). Они чине групу пријатеља из студентских дана, који су се расељили након распада земље из економских разлога и због своје другости – Милија као представник геј популације није могао опстати у патријархалном босанском друштву, Азра је Милијина сестра, синегдоха тог друштва, а Гари његов британски партнер.

У структуралном погледу су занимљиве дидаскалије, које одступају од уобичајене форме и функције сценских напомена, јер коментаришу и допуњавају радњу уместо да само дају упутства за извођење: „У драми ће бити пуно сценских напомена. Просто да се не изненадите, ако данас нешто уопште може да вас изненади.“ (Фекете 2018: 128) У овом аспекту видимо инспирацију Владиславе Фекете комадима Б. Србљановић, јер у дидаскалијама Србљановићеве: „[...] не живи само прозни писац који описује и више него што се у позоришту може упризорити, већ се јавља и особен лик, сличан самој списатељици, који коментарише ликове, често раскринкава њихову људску природу, повремено их мрзи.“ (Ljuštanović 2011: 11) Љуштановић овакав вид писања види као врсту друштвеног и политичког ангажмана ауторке. Овакве дидаскалије упозоравају на присуство епског субјекта у тексту и нарушавају драмску илузију која „рецепцијско-психолошки означава хомогеност драме као света, што значи њену апсолутност.“ (Sondi 1995: 126) Уместо класичне затворености, уплитањем аутора или лика сличног њему, драма постаје отворена, а њен садржај бива изложен епизацији. Ауторка у сценским напоменама[181] даје објашњења, али и иронизује приказано: „*ОНА седи и плаче. Шта је ту чудно, пуно жена често плачу. Плачу тако да нико не зна. Ја настојим да не плачем често, поготово не пре пред другима. (Овако је већ почињала једна драма... Али многе животне приче почињу или се завршавају у сузама. Зато не дозволите да вас то превише оптерети.)*“ (Фекете 2018: 129)

---

[180] Наредне године је добио престижну награду Алфреда Радока, која се додељује најбољем тексту написаном на чешком или словачком језику у току претходне године и премијерно је изведен на чешком Радију 3 и у Јихоческом позоришту (Jihočeské divadlo) у Чешким Буђејовицама. Такође је освојио награду Фонда грофице Коловрат Краковске (Nadační fond Kolowrátek), награду за сценску изведбу и награду чешког радија 3.

[181] Напомене стилистички подсећају на исечке свакодневног говора и упућене су реципијенту текста, те додатно онеобичавају драмску форму. Редитељ поставке у Јихоческом позоришту Петр Шиндл је дидаскалије доделио лику водитеља: „Овај лик није само коментатор, већ и камерман који снима дешавање на сцени. Његова слика се преноси на четири монитора на позадини позорнице. Тако се појачава осећај свеприсутности савремене технике која можда омогућава преношење звука и слике с којег год на које код место, али не спречава ‚кратке спојеве’ у личном животу.“ (Černá 2009: непагиновано) Монитори представљају алузију на компјутере које отац Мале, тј. Њен бивши кум, Боро, доноси Малој у покушају да јој се додвори и приближи након развода од Даре.

Отворености драмске форме доприноси присуство већег броја тема, те *Кратке везе* можемо посматрати као колаж тема. Ту су емиграција, рат, траума, породични односи, немогућност или одбијање прилагођавања, носталгија итд. Ове теме су повезане, али указују на „полимитију“ (Kloc 1995: 81), једну од доминантних карактеристика отвореног драмског текста. У експозицији се готово неприметно уводи мотив за који ће се испоставити да је централан – убиство Милијиног оца: „Убили су ми тату! *Пауза* Пре пет година. Нико ми није јавио!“ (Фекете 2018: 132). Телефонски разговори представљају дуже наративе који разрађују доминантне мотиве, а у порукама и мејловима се уводе микро-приче, које допуњују основне теме као „комплементарне нити“ (Kloc 1995: 83): „Принцип комплементарних нити једно је од средстава да се расутост збивања у драми отворене форме усмери, да се рашчупаној радњи поставе основне линије, да се успостави унутрашња комуникација међу спољa разбацаним и усамљеним деловима.“ (Kloc 1995: 85). Микроприче у *Кратким везама* такође разбијају линију радње. Оне бивају поновљене у различитим медијима стварајући тако ефекат монотоности, скрећући пажњу са средишње радње и стварајући копију осећаја равнодушности друштва за појединачну патњу страдалника и њихових породица. Страдање Милијиног оца чини драматуршки чврсту линију радње са обрнутим развојем, попут приповедања у детективским романима, где се убиство (катастрофа) дешава на почетку и напетост проистиче из ретроспективног проналажења кривца. Ово је заправо скривена радња карактеристична за класичну апсолутну драму, а Азри је додељена функција гласника. Сама радња остаје у другом плану, јер се Фекете уз помоћ поновљених микроприча – извештаја из завичаја – користи ретардацијом и измешта пажњу реципијента са примарне радње. Мајчиним извештајима који приказују сву монотонију војвођанског живота анулира напетост онемогућавајући примаочеву радозналост.

Кад говоримо о јунацима примећујемо да њих карактерише једна доминанта која и сачињава други план, односно расветљава „унутрашња полазишта јунака“ (Gindl-Tatarova 2017: 84). У случају главне јунакиње, безимене и неиндивидуализоване Ње, једино што знамо је да је војвођанска Словакиња која је емигрирала у Словачку, где је третирају као „ретку животињицу“ (Фекете 2018: 132). Њеног пријатеља Милију карактерише сексуална оријентација због које није могао да о(п)стане у домовини. Носилац патријархалног дискурса је његова сестра, која га наговара да се врати кући испољавајући притом потпуни недостатак разумевања за његову сексуалну оријентацију. Боро као учесник у ратовима деведесетих пати од синдрома посттрауматског стреса који га у једном моменту наводи да упери пиштољ у властиту ћерку: „*Кад је већ на вратима, брзо се врати и полети на оца: Бу-бу-бу! У тренутку проради његов стари тик. Испусти из руке кутију која се стропошта на под, извуче пуцаљку и упери је у МАЛУ.*“ (Фекете 2018: 134) У позадини скривена прича о пореклу јунака („***background story***“ (Gindl-Tatarova 2017: 84)) мотивише немогућност промене њиховог стања и било какво напредовање. Фекете се не бави дубљом психологизацијом ликова и мотивацијом њихових поступака, јер је она несвесна. Лик Она је везивно ткиво за све јунаке и њихове приче „*мон-агонист*, усамљен усред противничког света који се са свих страна обрушава на њега.“ (Kloc 1995: 88). Сви ликови од почетка до краја остају непромењени, нема развоја јунака.

У пољу мотивације лежи отклон од старијих, затворених драмских форми – пиштољ који је уведен на почетку драме као Борин заостали рефлекс и симптом ПТСД-а до краја драме остаје у корпи за отпатке: „*У корпи је пиштољ. Али на сву срећу МАЛА то не зна.*“ (Фекете 2018: 41) Потезање оружја функционише као мотив да Мала позове Њу у првој сцени драме, а његов недостатак спречава Бору да почини злочин на крају. Приказивање овде није линеарно, хронолошко, већ се сиже гради монтажом различито датираних аутономних сцена да би протицање времена на крају остављало утисак кружења или непротицања, заробљености у једном тренутку у прошлости који спада у примарну драму.

Фекете на почетку наводи да је прошлост обележена болдом, али се временске линије прекидају и преплићу мешајући прошлост и садашњост (почетак 2000-их година) (Фекете 2018: 128). Времена се сливају у једну тачку, која представља извор патње за све јунаке. Фекете у

суштини задржава јединство простора, јер он повезује различите темпоралне равни. Спојница је заправо стан – описи станова на различитим местима у сценским напоменама су идентични. Њен стан је централна тачка у коју се стичу остали простори, па се и временске линије сусрећу у Њеној садашњости. Простор се потенцијално може мењати у успоменама, као у кафанској сцени, где се Бора исповеда Незнанцу и објашњава тако разлоге који су довели до закључавања јунака у непроменљиву, перманентну садашњицу. Изласци из стана и контакти са другим људима су пак ограничени и упозоравају на изолованост и усамљеност јунака.

Ликови су подељени на оне који су емигрирали и оне који су остали у Југославији. Микроконфликти у којима учествују настају као последица њиховог контрастирања и то су углавном породичне чарке. Они који су отишли су неприлагођени и обележени носталгијом, а они који су остали су традиционално оријетисани. Конфронтација ја базирана на способности да се траума заборави и да се настави даље – они који су остали могу започети нов живот, а емигранти нигде не могу да почну испочетка. Најизраженији конфликт настаје између две супротности: Милије и Бора, иако се њих двојица у току драме ниједном не срећу и не комуницирају. Они су и носиоци наратива о трауми, премда се њихов сукоб гради и разрешава пред очима публике/читаоца секундарне драме без свести јунака. Конфликт је овде пренесен из спољашње стварности у унутрашњост бића јунака. Фекете заобилази конфронтацију и разрешење које би било коме понудило катарзу и избегава дуализам злочинца и жртве, јер су заправо сви и жртве и кривци. Једина прогресија постоји у нарушавању односа међу ликовима, али је њихово стање од почетка до краја непромењено или чак за нијансу горе.

Немогућност успостављања функционалног односа са другима је узрокована тиме што јунак није начисто са собом самим, његов субјективитет није успостављен као независтан и бесконачан: „Жеља за Другим рађа се у једном бићу коме ништа не фали или, конкретније рађа се с оне стране свега што му може недостајати или што га може задовољити.“ (Levinas 2003: 398) Левинас ову жељу за интеракцијом са другим лицем види као основу сваке друштвености. Истовремено се субјекат успоставља у односу са другима, али и са самим собом као другим, где је субјективитет: „сопствено јаство, које се дефинише кроз релацијску отвореност према самом себи у функцији другог. Тек тиме што је ја, такође други, субјективитет може стећи потребне услове за своју реализацију.“ (Kozak 2010: 155) Наши јунаци овде сами себе не познају, нису ушли у однос са собом, те не могу остварити везу ни са другим лицима.

Мањински и емигрантски колективни и појединачан идентитет испољава граничан квалитет и постаје симбол савременог израза субјективитета. Сви ликови у драми *Кратке везе* су представници неке мањинске и маргинализоване групе (или више њих). Она је емигранткиња у матичној земљи своје националне мањине, те не припада ни овде ни тамо. Милија је припадник геј популације, емигрант из Босне, а његово име указује на српско порекло. Његова сестра пак носи муслиманско име, што упозорава на могућност да су они деца из мешовитог брака и то подвлачи трагичност сукоба у Босни. Маргиналност не значи и релативност, то јест нестабилност њиховог идентитета, већ укотвљеност у лиминалној позицији „негде између“. Управо тај положај и јесте разлог да их сматрамо трагичним субјектима, јер је он непроменљив и њихова ситуација је безизлазна. Пасивност у Козаковом тумачењу представља савремени трагички квалитет и по његовом схватању: „морамо као трагично схватити не само поражено деловање, него и бесмислену патњу“ (Kozak 2010: 167) У последњој сцени главна јунакиња облачи све своје ствари и безуспешно покушава да се спакује у кофер и овај гест исказује сву трагичност њеног положаја, односно наглашава чињеницу да она нигде не припада. Ауторка контрастира њену професионалну остваренost помоћу гардеробе и личну неостваренost – кофер се увек налази на дохват руке као да је у сваком моменту спремна за одлазак (или бег), али је наглашено и то да она нема куд да оде, јер јој нигде не би било боље.

Кратке везе представљају конфронтацију оних који заборављају и остали су у бившој Југославији и оне који не могу да забораве, те одлазе у туђину. Сматрамо да је губитак појединачног идентитета за јунаке који не заборављају неизбежно повезан са нестанком националног идентитета Југословена. Амерички социолог Пол Конертон је међу седам

корисних врста заборава[182] уврстио и „заборављање које је конститутивно у формирању новог идентитета“ (Connerton 2008: 62). Како идентитет није стабилна категорија, ова врста заборављања је неопходна како би била омогућена било каква промена. Конертон наводи да је у средишту заборављања које омогућава промену „добит коју остварују они који умеју да избришу сећања која не испуњавају практичну сврху у управљању тренутним идентитетом појединца и текућим сврхама.“ (Connerton 2008: 63) Приликом промене појединац или група стварају нова сећања и одбацују она која су сувишна, односно неусклађена са актуелним тежњама и уверењима[183]. Јунаци *Кратких веза* нису способни да створе нова сећања и да обришу стара, редундантна. Они заправо не живе и изражавају жал због тога што уопште постоје: „ДАРА: Да смо знали да ће се све овако завршити... / ОНА: ... Никада се не бисмо родили. Одбили бисмо! У породилишту бисмо се посрали на овакав живот.“ (Фекете 2018: 144)

У јеку јачања национализма које је претходило и пратило ратове, брисање остатака заједничког југословенског идентитета играло је немалу улогу у распаду земље и формирању самосталних република. Брисање (или нестанак према терминологији Кали Тал) врши се разноврсним буђењем сумње у веродостојност исповести жртве, али и порицањем постојања злочина,[184] те „репресивним брисањем“ (Connerton 2008: 60), које подразумева уклањање споменика и потпуну промену историјског наратива и његовог тумачења. Кроз лик Бора, а наиме његовог окружења, пратимо „заборављање као понижено ћутање“, где су приметне „[...] и жеља да се заборави и понекад стварни резултат заборављања“ (Connerton 2008: 67). Према психоаналитичкој теорији трауме заборављани садржај у неком моменту мора продрети кроз несвесно: „Класична теорија траума каже да се управо тамо где постоји дисконтинуитет, нерасветљеност, заборављање неког дела прошлости, ствара простор за настанак трауме.“ (Zobenica 2016: 100) У Борином случају је место трауме убиство оца свог пријатеља које на врхунцу радње драме бива расветљено. Теорија траума даље говори да приликом потискивања постоји тенденција понављања да би се проблем расветлио, те Борине агресивне епизоде можемо тумачити у кључу рада трауме, који кулминира приликом напада/исповести Незнанцу у кафани. Решавањем крими-заплета ова линија радње бива затворена за реципијента текста.

Поетика драме *Кратке везе* нуди специфичну рефлексију ратних дешавања са историјске дистанце. Обрада мотива ратова деведесетих усмерена је на приказ последица које су догађаји везани за распад земље оставили на обичне појединце. Избегавањем конфронтације између Бора и Милије ауторка избегава разрешење трауме, те медикализацију, односно уверење да Боро може бити излечен. Обухваћени су припадници различитих групација, али упозорава се да је траума заправо генерацијски проблем који погађа директне и индиректне учеснике, а разрешење се оставља генерацијама које нису имале директан доживљај распада земље. Недостатак психологизације карактера намерно онемогућава идентификацију реципијената са ликовима који су у драмском тексту равноправни. Савремени прималац се пре може идентификовати са ауторским субјектом присутним у дидаскалијама и његовим сарказмом, јер се његовим гласом преноси дискурс, отупљени осећаји и незаинтересованост појединца за свет који га окружује и историју. Брисање бинарних опозиција типа добар/лош, починилац/жртва

---

[182] Конертон сматра да је заборављање увек негативно означено – као грешка, неуспех или недостатак, али он издваја заборављање које из одређених разлога може бити корисно за одређену заједницу или појединца. На његовој листи налазе се репресивно брисање, препоручено заборављање, заборављање које је конститутивно приликом грађења новог идентитета, структуралну амнезију, заборављање као анулирање, заборављање као планирано застаревање и заборављање као понижено ћутање (в. Connerton 2008: 59 – 71)

[183] Француски филозоф Пол Рикер објашњава грађење идентитета као динамичан однос између „иновације“ и „седиментације“, али обнављање се врши тако да карактер остаје суштински исти и веран себи. Рикер тај процес пореди са стицањем навике: у почетку је то новитет, али временом постаје саставни део карактера појединца, стечена навика постаје његова одлика. (в. Ricoeur 1992: 122).

[184] За више информација о теми порицања и промене дискурса рефлектовану у позоришту в. зборник радова Theatre in the context of Yugoslav wars, посебно радове Ирене Шентевске, Ксеније Радуловић, Јане Долечки и Бранислава Јаковљевића (Dolečki, Halilbašić, Hulfeld eds. 2018)

итд. супротно је моделу митологизације, јер „[...] тријумф и траума представљају различите полове између којих се развија мито-моторика различитих конструкција националног идентитета.“ (Asman 2011: 12) Дакле, да би одређена прича ушла у састав мита мора бити јасно опредељена за перспективу губитника (жртве) и победника (виновника, који је пак починио злочин у име виших циљева).

Равноправност ликова из различитих социјалних група у *Кратким везама* и неупућивање на друштвену лестивицу у *Шинама* спречава стављање заплета у одређено гледиште – овде су сви жртве с тим што је њихов џелат у потпуности невидљив. И сва безизлазност и трагичност потичу из овог безименог антагонисте који је истовремено ја и не-ја лица, виша сила и обични људи које лица познају. Одсуство психологизације алудира на одсуство сопства (ипсеитета) ликова:

> Властито Ја је идентификација у јаком смислу, оно је извор самог феномена идентитета. Ја није, заправо, перманентност неког неизменљивог квалитета. Ја сам ја сам не због неке црте карактера коју испрва идентификујем да бих потом нашао да сам јој исти. То је отуда што сам ја од прве исти – me ipse, ипсеитет – онај који може идентификовати сваки предмет, сваку црту карактера и свако биће.

(Levinas 2003: 393)

У сукобу са непријатељем којег не могу идентификовати, ликови губе способност препознавања уопште. Ипак, они нису ликови типови, Фекете назначава пуноћу њихових карактера наглашавајући да одлике тог карактера њима нису доступне. Ликови су нецеле индивидуе и то је одраз граничне позиције њиховог идентитета, с тим што се они под теретом трауме самопоништавају у објективности. Управо њихова маргиналност и добровољно-присилна скрајнутост указују на одбацивање митологизације као поступка обраде трауме – траума је свеприсутна и вечна, али свачија. За произвођење мита би било неопходно црно-бело приказивање жртава и починилаца, што је пре домен традиционалне историјске драме,[185] а *Кратке везе* се у више тачака не уклапањују у њене оквире, што је најизраженије у домену карактера као носилаца значења. Фекете указује на проблем потпуног одсуства медикализације у српском друштву: учесник ратова нема могућност да изрази своју патњу, јер на њу имају право само они који нису вршили насиље над другима (чисте жртве). Лик Бора такође указује на одсуство било каквог психијатријског или психолошког третмана појединаца са ПТСД-ом, што се јавља као системски неуспех, јер они могу угрожавати безбедност у мирнодопским околностима.

Фекете у том смислу развија теме које су *Шине* назначиле. У *Шинама* такође нема психологизације ликова, али оно што јесте детаљно развијено је културни код кроз језик, музику или опис испраћаја у војску који наглашава значај служења војног рока у свести народа, што је у извесном смислу омогућило избијање рата. Управо тај други план осликава карактере ликова – они ни у једном тренутку не делују из властитих побуда, већ им је све наметнуто друштвом које их је обликовало. Ако је за мушке ликове карактеристична чудна форма заједништва (они и одлазе у рат због другова), за женски лик је недостатак делатне воље још упадљивији. Због тога у *Шинама* нема сукоба – постоје мирко-конфликти дискурзивне природе,

---

185 „Критеријуми помоћу којих гледалац историјске драме оцењује међусобне односе главних јунака, или њихово место у заједници, функционишу на принципу поделе лица и догађаја на ‚наше’ и ‚њихове’, саборце и противнике, на истомишљенике или антагонисте, било да се ради о носиоцима исте националне ознаке или о представницима исте политичке идеје. Поступци ликова или догађаји у драми деле се на оне који иду у корист ‚наших’ и оне друге, с тим што се за прве тражи оправдање уколико их је тешко уклопити у етичке норме, а други се представљају у најнеповољнијем светлу.“ (Фрајнд, 1996, с. 47–48) Документарно позориште подржава црно-бели приказ једнако као она историјска: „Нема ничег погрешног у представљању геноцида и грабежљивог рата у црно-белој техници, негирању било каквих позитивних особина кољачима и одлучном заузимању стране жртава на сваки могућ начин.“ (Weiss 1985: 298)

који се у централној сцени граде и разрешавају паралелним микро-монолозима ликова монтажом говорних површина. Сам прогон насиља (изузимајући оно вербално) са сцене има дубље значење од „заштите“ публике, јер с једне стране подвлачи ауторкину тезу о невиности у кључу става да су сви били жртве, а с друге наглашава неизбежност таквог исхода. Овај текст је без обзира на фрагментарност и временски сложену структуру драма затворене форме са јасним почетком, средином и крајем и без поделе на примарну и секундарну драму, али његова форма јесте иновативна пре свега због утицаја невидљивих друштвених сила које обликују животе и судбине јунака. И због свега наведеног су *Шине* маестрални исказ савремене трагичности.

Иако нису историјске драме, *Шине* (2002) и *Кратке везе* (2008) су значајни као део културног памћења, вид борбе са траумом и једна од стратегија суочавања друштва са стварношћу рата и проистичућих последица. Од различитих видова борбе са траумом које издваја К. Тал, у савременом постјугословенском друштву су у оптицају митологизација и нестанак које функционишу у садејству, с тенденцијом да се пориче постојање трауме припадника супротстављених страна у ратовима. Овај став лепо илуструје слика сусрета становника села у северној Србији са дошљаком који носи ожиљке из рата у драми *Шине,* и која је паралелна слици сусрета војника са домороцима у Хрватској – у обе сцене ће дошљак, онај који не припада локалном колориту – страдати. Војника ће ово одвести у рат, а ратника у смрт. Медикализација је већином одсутна због недостатка институционалне подршке учесницима у рату. Задатак артефаката културног памћења попут књижевних дела је да пренесу индивидуално сећање креирајући алтернативну верзију приче о трауматичном догађају избегавајући да подлегну митологизацији: „[...] драме о ратној трауми користе се приватним сећањем, индивидуалним историјама, и личним митовима. Стога оне једноставно не могу постати део националних митологија, колективног сећања и општег знања већ, напротив, функционишу само у опозицији са њима или макар на удаљености од њих.“ (Lukić 2018: 281) У *Кратким везама* је траума изражена путем неиндивидуализованих ликова, односно кроз специфичну граничну позицију на којој је смештен њихов идентитет, у *Шинама* кроз ликове чији је идентитет дефинисан местом рођења без њиховог учешћа.

Питањем односа идентитета и трауме бави се и *Које националности је истина? О Срђану* (2020) Дивне Стојанов. Текст је писан за конкретне глумце: Исидору Влчек и Уроша Младеновића. Постављен је на сцену 2020. године у продукцији *Телепорт театра* и први пут приказан онлајн због епидемије корона вируса. Овај текст бисмо могли дефинисати као драматизацију истраживања на тему убиства глумца Срђана Алексића у Требињу 1993. године, али и теме идентитета, јер је Алексић преминуо од последица повреда нанесених од стране припадника војске Републике Српске у сукобу мотивисаном националном припадношћу.

Глумци овде играју себе, али играју и улоге лица укључених у примарну драму. У делу у којем изводе објективизовану Исидору и Уроша заузимају и позицију водитеља или наратора текста примарне драме. У извођењу себе се ради о случају остензивне комуникације у којој учесници показују себе, своје истраживање и своје виђење главне теме: „Остензију смо дефинисали као стављање на располагање спознајне активности, доживљај и спознају.“ (Osolsobě 1977: 25) Остензијом актери избегавају семиотичку позицију актанта, који је „[...] једна јединствена истанца исказивања, искључиво дефинисана текстом.“ (Dipon 2011: 123) и тексту остају само улоге у чистој форми, односно оно што Дипон по узору на римску комедију назива маском (*persona*) која спречава идентификацију глумца са ликом. Оваква врста драмског

текста заправо избегава репрезентацију – према Осолсобјеу четврти вид комуникације[186] – и одбија да буде модел догађаја из примарне драме, и то коришћењем алата примењеног позоришта. Метод овде коришћен подсећа на *argumentum* римске комедије:

> [...] *argumentum* је полазна тачка комада, његова сировина, и он долази, дакле, пре *фабуле*, комичког перформанса. [...] У техничком језику реторике, *argumentum* је доказ, не са становишта логике, већ по снази своје уверљивости, а према прорачуну говорника у часу када је беседа изговорена. [...] *Argumentum* је дакле сродан нацрту комедије *dell'arte*, филмском сценарију или пак оперском либрету; он је с ове стране перформанса и не сажима га.

(Dipon 2011: 120)

Примарна драма је дакле у функцији скице комада који примарно анализира дискурс и формирање јавног мњења у оквирима друштвених мрежа. Оно што је у стваралачком процесу важно је директно искуство учесника у обради теме представе и дељење драматизоване форме овог искуства са реципијентима: „Циљ оваквог процесног рада јесте да омогући учесницима да креирају садржај представе и да активно учествују у њеној припреми и реализацији. Учесници овог процеса кроз лични ангажман приказују и начин стварања саме представе." (Mladenović 2020: 8). Истраживање се у стваралачком процесу одвија у неколико праваца. Примарно је истраживање о примарној драми, која се односи на наношење тешких телесних повреда Алексићу, које су за последицу имале смрт. Даљи ток се односи на време у ком се одиграла радња примарне драме и околности које су довеле до оваквог исхода, а затим се временска линија радње протеже све до садашњице (2020. година), где истраживање указује на актуелност ове теме.

Улоге Исидоре и Уроша и осталих учесника се међусобно преплићу: једна иста реплика се делом изговара из позиције сопства, а делом из улоге представљеног лица. Овде нема потпуног уживљавања у улогу коју глумац изводи и одступање глумца од улоге је наглашено: Исидора на пример игра улогу пијачног продавца Алена Главовића којег је Алексић бранио у тренутку страдања и показује личне исправе са женском варијантом имена, а Урош четворицу починилаца злочина. И овде можемо говорити о остензији у којој је глумац средство или канал за исказивање поруке приписане делатном лицу примарне драме.

Немамо посла са фикционалним текстом, те глумци подсећају на изворе информација из угла наратора. Овај наратор не претендује на свезнајућу позицију, већ је он онај који поставља питања (и себи), те заузима положај својеврсног новинара или психотерапеута у покушају да нађе узрок проблема, одн. конфликта. Посебна врста улоге постоји у делу читања коментара са друштвених мрежа: и овде се ради о остензији, јер се читају надимци корисника са интернета и њихови коментари без вербалног уплива извођача у прочитан текст. Мишљење драматуршкиње

---

[186] „Овако смо пре свега добили ДИРЕКТНУ СПОЗНАЈУ, тачније речену директну и непосредну, дакле (Раселово) „директно знање" (knowledge by acquaintance) или просто ИСКУСТВО (у смислу искушавања „на сопственој кожи" са наводницима и без њих, чак директно опипавање сопствене коже, коју је најлакше описати као директну интеракцију примаоца и оригинала. Пак је овде, друга по реду, ОСТЕНЗИЈА, такође презентација, остензивна комуникација или просто ПОКАЗИВАЊЕ, што је такође исто као у претходном случају директна спознајна интеракција примаоца са оригиналом, односно представљачем или извором. Као што се може приметити, остензија је једини облик комуникације који посредује не само индиректне, већ управо директне спознаје. за разлику од ње је – под три – МОДЕЛОВАЊЕ, дакле такорећи чисто моделовање, иако индиректан, ипак непосредован облик спознаје: моделовање само није и не мора бити посредовано од стране никог другог, може бити активност самог примаоца, било како било, спознаја достигнута на овај начин је само индиректна: интеракцијом с моделом не достижемо више од индиректвних сазнања о оригиналу. Коначно – и под четири – је та могућност да оно индиректно сазнање добијамо само посредно, путем другог, некада и многих (и много генерација), што је случај „нормалне" неостензивне, непрезентативне, РЕПРЕЗЕНТАТИВНЕ КОМУНИКАЦИЈЕ, комуникације помоћу не-оригинала. Било како било, свако индиректно сазнање има макар дужу директну компоненту: директно искуство из директне интеракције са управо употребљеним не-оригиналом, с моделом." (Osolsobě 1977: 11)

или извођача може, наравно, бити доступно у самом чину извођења и у зависном је положају у односу на дистанцирање актера од текста који својим телом и гласом показују.

Централни део текста носи назив *Рашомонијада о Срђану* и гради се по принципима судске (легислативне) драме. Учесници овде заузимају позицију испитивача и испитаника и глумачке улоге се тим путем поново умножавају. *Рашомонијада* захтева брзу промену улога, а динамичан мизансцен помаже појачавању утиска замагљивања истине у контрадикторним сведочанствима. У текст су инкорпорина сведочења на суду учесника (изузев Алена), Срђановог оца и фиктивни исказ покојног Срђана конструисан на основу познатих чињеница о њему. Овај део је покушај реконструкције примарне драме – која се пак јавља као недоступна због мноштва перспектива из којих се инцидент бележи у јавном дискурсу и неслагања исказа сведока, што објашњава и сам назив сцене: „УРОШ Постоји реч рашомон. Можда је неко од вас наишао на филм најпознатијег јапанског редитеља Акире Куросаве који се тако зове. После тог филма реч рашомон се користи да означи причу која показује како су истине релативне и субјективне. Свака прича делује уверљиво док се прича и има смисла. Али немогуће је да су све тачне.“ (Stojanov 2020: непагиновано)

Даљи текст наставља рашомонијаду и своди се на својеврсно истраживање јавног мњења путем читања коментара испод новинског чланка и објава на друштвеним мрежама. Овај нови вид јавне комуникације посредоване друштвеним мрежама утиче на другачији процес формирања јавног мњења, јер сви слојеви становништва бивају укључени у комуникацију, која је раније била резервисана само за јавне субјекте: „Процес јавне комуникације, развијен у самом медијуму партија и организација стоји очигледно у обрнутој сразмери према демонстративној и манипулативној делатности публицитета усмереног на стварање вирулентне готовости за акламацију у широким слојевима становништва, а нарочито у његовом политички најиндиферентнијем делу.“ (Habermas 1969: 266–267) Демонстративна и манипулативна моћ публицитета је овде у функцији замагљивања чињеница до те мере да оне постају недоступне у прегрштти опречних истина:

> Али противречност савременог поимања јавности садржана је у чињеници да се њена критичка функција полако претворила у манипулативну. Уместо да јавност постане граница силе, она представља њен полигон. Напоредо са техничко-технолошким развојем средстава масовног комуницирања, јавност постаје оно поље друштвености у којем се на најеклатантнији начин манифестују односи друштвене моћи. Онда је контрола институција, а посебно контрола масовних медија, најважније средство друшвене доминације, превасходно зато што се преко ње обезбеђује могућност управљања, структурисања и контролисања јавног мнења.

(Tomić 2007: 92)

У самом тексту (и извођењу) се речи истина и лаж наглашавају упозоравајући на унапред осујећен подухват доношења јавне „пресуде“. Једина истина која остаје од почетка до краја текста је смрт Срђана Алексића и она се понављањем на више места наглашава упркос замагљеним узроцима.

Прича о злочину се конфронтира са исказима глумаца о ставовима о националном идентитету и сећањима на време кад су били Срђанових година у сцени „Ја са 26 година...“ (Stojanov 2020: непагиновано). Ова драматизована, објективизована верзија сопства изражена у неколиким монолозима пак у драмском тексту није забележена, што с једне стране указује на отвореност и намерну недовршеност текста, али и на слободу која је дата учесницима примењеног позоришта да мењају исказ у складу са оним што их се у тренутку извођења тиче зарад аутентичности израза и јачег ефекта на публику: „Боалово искуство потврђује чињеницу да су ‚глумци’ и ‚неглумци’ тачни у извођењу неких емоција и глумачком изразу када их се проблем тиче и када су директно укључени. Из тог разлога, појачано ауторство и приликом стварања представе директно утиче на аутентичност глумачког израза.“ (Mladenović 2020: 11)

Публика се у последњој сцени текста директно укључује постављањем питања о мржњи на расној, верској, националној и др. основи. Оваква питања заправо актуелизују историјски догађај указујући на присутност овог проблема и у мирнодопским околностима и ван бившег југословенског или балканског контекста. Отварање текста ка публици представља израженије иступање драмског текста на шире поље комуникације и последично креирање друштвеног дијалога: „Тако се у једном смислу јавност разуме као субјект јавног мнења, односно као публика, док се у другом смислу намеће значење јавности као поља друштвене комуникације.“ (Tomić 2007: 91) Публици су налик пороти предочене неконзистентности у јавном мишљењу, обухваћена је текстом као субјекат и као објекат, а у циљу постизања консензуса који би довео до формирања јавног мњења. Ако би публика прихватила да је се инцидент у Требињу итекако тиче, резултат промишљања би могао довести до промена у доминантној дискурзивној формацији које би укључивале особаћање од националистичког баласта.

Иако документарна, ова драма не ради са изазивањем шока код публике и побуђивањем њених емоција: „Ово је пример позоришта које се не хвали, не морализује, нити тежи јефтином ефекту. Уместо тога, оно – скромно, али прецизно, ставља људе у центар и показује да историја није само о прошлости, већ и о нашим данашњим одлукама. Ово је представа која не виче, већ оставља траг.“ (Kowalski 2025: непагиновано) Она приказује изолован догађај у ратним околностима потежући општа морална питања, њена прича је историја одоздо, из перспективе обичног појединца замишљеног над оним како би реаговао да се нађе у сличној ситуацији. И зато спада у домен примењеног позоришта.

***

Турнеја је поред *Доктора Магбета* Олекшака и Шулцове структурално традиционалнији текст, те су ликови овде индивидуализовани, а линија радње је јединствана, тј. није подељена на примарну и секундарну драму. Ове драме представљају јединство времена (углавном се ради о кратким временским периодима), али разуђеност или чак хаотичност простора. Изузетак је текст Олекшака и Шулцове који се од почетка до краја одиграва у дневној соби једног стана у току једне вечери, те поштује класицистичка јединства.

Остатак анализираних текстова представља аналитичке драме или драме преиспитивања. Оне приказују и анализирају ситуацију, стање, односно историјске догађаје и њихову директну или посредовану рецепцију. Уместо грађења примерене аристотеловске фабуле, коју Саразак означава као „организам“ и као „систем“ (Sarazak 2015: 21), гради се кратка форма (фрагмент) у којем ситуација доминира над радњом. Текстове карактерише одсуство фабуле као подражавања радње и распоређивања догађаја (Pavis 2004: 158, према Aristoteles 1980: 20–21). То одсуство је мотивисано самом темом текстова, која избегава приказивање двеју супротстављених страна, што би био основ за грађење драмског конфликта и самим тим драме у традиционалном поимању (Závodský 1971: 8). Већином су то текстови отворене форме, без јединствене линије радње, са калеидоскопским приказивањем дугих временских периода, слободним пребацивањем из прошлости у садашњост и честим променама простора. Занимљиво је присуство великог броја монолога и полилога који замењују дијалоге који би представљали размену реплика и мишљења, због тога што се монолог (па и полилог) реализује само у времену. Одсуство дијалога битно утиче на простор, јер простор онда постаје недефисан, лиминалан или сам простор позорнице (и позоришта) без наглашене миметичке функције.

У овом потпоглављу се срећемо са поджанром савремене трагедије, којем припада фикција повезана са свакодневном стварношћу *Шине или Бог нас погледао* (Милена Марковић, 2002) и *Кратки спојеви* (Владислава Фекете, 2008), који деле и одлике драме о трауми. *Шине* приказују кратак (одн. насилно скраћен) живот београдских тинејџера и представљају метафору насиља. Марковићева примењује стратегију деиндивидуације да би указала на општост приказаних проблема, па тако, као што је горе наведено, један женски лик игра све улоге, док су мушке улоге измењљиве са једним изузетком. Једини непроменљив је лик Јунака који представља пародију драмског јунака, јер не носи никаква херојска својства, али јесте у извесном смислу покретач микро-радњи које сачињавају овај комад и повезују се у свеукупној

трагичности. Јунаци немају имена, већ је разликовање уведено посредством стратегије *nomen est omen*, па су тако мушки ликови названи Дебил, Гадни, Весели итд., а женски лик Рупица. Ово „име“ је вишеструко метафорично и упозорава на патријархалну карактеризацију женског и свођења жене на сексуални објекат, односно предмет (жртву) силовања, док су мушки ликови (само) жртве убиства.

Код Фекете главни лик није индивидуализован због тога што је изгубио (или због прекида одрастања ратом никад није пронашао) контакт са својом суштином и постао је безличан: „Први симптом безличности лика, онај који означава прелазак у *лик без особности*, јесте осећање да је човек стран другима и себи самом [...]“ (Sarazak 2015: 134), с том разликом што се не ради о осећању отуђености или располућености (као у случају меланхоличног субјекта), већ је ова другост суштина саме личности, њен ипсеитет. Марковић у *Шинама* оставља ликове анонимнима, јер без тога ова апстрактна фикција која директне сцене насиља прогања са сцене не би била дубока анализа зла које је довело до рата и које рат произвео и не би обухватила цео дуги низ генерација на које је оставио последице.[187] Разлика између Ње у *Кратким везама* и ликова у *Шинама* је што ови други нису имали прилику да буду у потрази за сопством.

Што је радња драмског текста временски ближа актуелној стварности, то је тема утицаја медија на обликовање стварности значајнија. Ово посебно важи за документарне драме на историјске теме, јер је њихова полазна тачка увек садашњица, али важи и за Марковићеву *Турнеју* због недостатка временске дистанце. Ова историјска фикција се приближава публицистичким квалитетима касније насталих документарних драма и критичар Алдо Мујчиновић *Турнеји* замера фељтонизам: „*И поред изванредног смисла за драматично он се запутио странпутицом прерађујући један савремени фељтон у драмски облик без њених квалитетних елемената. Сижејна грађа његовог дела нема јасно издиференциране карактере, односе, мисао преоптерећена општим местима, што ће рећи без слојевитости, што је императив, будући да ‚Турнеја' варира између реализма и натурализма.*“ (Мујчиновић 1996: непагиновано – оригиналан курзив) Марковићев текст за разлику од потоњих документарних текстова не садржи оштрицу политичког комада, те је његова обрада дневних догађаја опште пацифистична, а не друштвено ангажована, иако реагује на уплетеност културних делатника у сукобе или њихово ћутање. Авантуристичка структура налик бајци, цикличност и репетитивност ван сцене приказаног насиља постају потка за анализу бесмисла националистичког дискурса и медија који га посредују.

Драме анализиране овим потпоглављем осликавају друштвено-историјску стварност без ослањања на архивске изворе и због тога не могу бити сврстане у историјску или документарну драму. Х. С. Линденбергер текстове који долично приказују реалност без обазирања на документоване догађаје – у недостатку бољег термина – сврстава у „неисторијску историјску драму“ (Lindenberger 1975: 25), која врло често нуди вернију слику стварности у односу на могућности историјске драме: „Проблеми којима се било која позната историјска тема може бавити стриктно су ограничени претходним знањем публике. [...] Ослобађајући се од ограничења постављених познатом историјском радњом, драма ове врсте може се усредсредити на тематску садржину историје без везивања за дневне политичке догађаје који су уобичајени материјал политичких драма.“ (Lindenberger 1975: 25) Општи консензус по питању Плишане револуције или ратова на просторима бивше Југославије не постоји, те је постојеће знање

[187] Иако је и сама сценерија апстрактна, време и место одигравања фрагментарне радње са великим временско-просторним скоковима је као што је већ речено врло јасно на основу промене дијалеката (иако ауторка упозорава да на томе не треба инсистирати), сонгова и песама позајмљених из југословенске поп-културе (Прљаво казалиште) или војничких песама: „[...] присуствујемо склапању пријатељства које ће имати своју мрачну ратну будућност. А ову навешћује завршна песма, једна од најокрутнијих и најбесрамнијих коју је српска солдатеска испевала деведесетих: ‚Мирно спавај Фато / све ти је заклато / само Мујо није / виси крај капије.'“ (Миочиновић 2020: 68)

гладалаца на тему врло разнолико. Стога су ове драме допринос дискурсу који ће дистанцирањем од самих догађаја постати историјски.

Оно што разликује историјске и документарне драме обрађене овим потпоглављем је изражена метафоричност првих насупрот директности и транспарентности потоњих текстова. Историјска драма мотивише преиспитивање код појединачних читалаца/гледалаца, док документарна драма преиспитивање изводи приказом истраживања или његовог апстрахованог садржаја. Документарна драма се користи реторичким техникама убеђивања публике и изводи већ формиран став извођача о теми. Због приказа поступка истраживања и анализе информација, документарни текстови су ближи публицистичким него књижевним жанровима. Уместо уметнички обликоване верзије стварности, текстови без временске дистанце постају – фељтонистички. Фељтон припада белетристичким жанровима публицистике, користи се сатиром и „највише је под утицајем субјекта који пише. Аутор не може постати објективан ако ради са емоционалним и експресивним изразима и ако треба да заузме став. У фељтону се став не изражава само пасивном формом, већ се мишљење аутора намеће коришћењем свих могућих сугестивних елемената. Бес, сарказам, туга, хумор, све то реципијента напада, све има активан облик. [...] Добар је само онај фељтон који изазива тренутне реакције код читаоца и који га провоцира, узнемирава, иритира.“ (Mistrík 1985: 475) Документарна драма рачуна на изазивање реакције код реципијента текста и последичну промену дискурса о одређеној теми. Избор тема је такав да предност имају шкакљиве теме, друштвени проблеми већих размера који утичу на сваког појединца.

Савремена историјска драма покреће промене унутар самог жанра, а документарна делује изван познатих драмских жанрова задржавајући драмску криву и структурацију текста која је својствена сваком смисленом наративу, те у њеном случају не треба ни размишљати о уметничкој вредности текста. Публицистичке одлике документарних драмских текстова ове драме отварају за тумачење. Исто не можемо рећи за историјске драме, јер оне захтевају информисану и начитану публику – реципијенту је неопходно добро познавање културног кода да би могао да ишчита макар део значења метафора. Понављање мотивских слика у различитим текстовима олакшава интерпретацију, јер оне онда добијају статус хералдичких метафора.

2. Приказ значајних историјских личности

Драме које за предмет обраде узимају историјске личности су разнороде у смислу избора ликова, јер их занимају познати или више пута обрађени ликови или они коју су остали скривени за историју због припадности различитим маргинализованим групама. Оно што је заједничко текстовима коју приказују великане (било јунаке или антијунаке) и онима чија је улога била занемарена или прећутана је то што су ове драме далеко ближе трагедији од оних које приказују историјске догађаје због тога што се фокусирају на једно делатно лице, али преиспитују сам концепт трагичног.

Радња и јунак су у класичној трагедији једно – јунак је тај који радњу покреће и завршава, без обзира на то да ли је на чин нагнан унутрашњим побудама, другим јунацима, стицајем околности или вишом силом. Хегел наводи да драма у јединству радње и карактера добија затворену структуру: „ [...] истински завршетак [се] постиже само тада, ако су сврха и интерес оне радње око које се све креће идентични са индивидуама, и ако су апсолутне.“ (Hegel 1975: 572)

За Аристотела је најважнији структурални елеменат трагедије целовита радња грађена по принципу нужности (добре мотивације) и веродостојности. Иако Аристотел наводи да драма може постојати без лица, остваривање радње би ипак било немогуће без целовитих карактера – индивидуа:

> Како је трагедија подражавање радње коју врше нека лица, а та морају имати овакве или онакве особине и по свом карактеру и по својим мислима, природно излази да радње имају два узрока: мисли и карактер. Јер баш према томе какви су ти елементи, кажемо да су радње овакве или онакве, и по тим радњама сва лица која делују и доживљавају свој успех или неуспех.

(Aristotel 1955: 55)

Аристотел и драматургија базирана на његовој теорији сматрају да особине ликова одређују драму и смер у којем се радња креће: трагични јунак је неминовно део трагедије, а жанр му прописује особине, тј. оно што га чини трагичним јунаком.

Хегел по узору на Аристотела сматра да драма „[...] у непосредној близини приказује једну у себи затворену радњу као стварну, а која исто тако потиче из унутрашњости онога карактера који је спроводи [...]“ (Hegel 1975: 563). Видимо да радња има примат, али она проистиче из карактера ликова, из њихових страсти, хтења, жеља, морала и сл. Производ је интеракције субјекта (јунака) и објекта (јунаковог циља). Акција и реакција протагонисте и антагониста покретачка су сила радње и извор конфликта – тежње јунака и препреке на које они наилазе оно су што радњи даје смисао и сврху. Истовремено радња има да изазове страх и сажаљење, а оно зависи од међуљудских односа јунака у драми: „[...] драматично се рађа из односа међу лицима; њихова родбинска или пријатељска повезаност снажно емотивно боји те односе. За изазивање страха и сажаљења управо је важна та боја, сама ‚болна радња', сам призор страдања није довољан.“ (Miočinović 2008: 21)

Јунак по Фрајтагу „[...] мора живети јако једнострано и заинтересовано [...]“ (Freytag 1944: 46), што ће рећи да се приликом креирања лика не узимају у обзир сви аспекти једног карактера, већ само они који имају сврху у грађењу радње и да сва пажња јунака мора бити усмерена на један циљ или проблем, који је опет у средишту радње. У постулатима класичне трагедије целовитост радње прати целовитост карактера јунака, али се писац притом мора фокусирати на оне карактерне[188] особине и догађаје у животу јунака, који су у складу с радњом и у интересу су њеног развијања и разрешења. Аристотел истиче да „Прича не постаје јединствена, као што неки мисле, ако узима за предмет једно једино лице. Јер, као што се једноме лицу многе и неизбројне ствари дешавају, од којих неке не представљају никакво јединство, тако и међу радњама једног лица има много таквих радњи које се никако не могу повезати у једну јединствену радњу.“ (Aristotel 1955: 58) Овде се класична и савремена трагедија разилазе, јер извор трагике управо почива на некохеренцији карактера и мноштву ствари које га погађају – један судбински догађај уступа месту низу готово безначајних када се узму сами за себе, али у збиру уништавају јунака до неапсолутног краја.[189]

Конфликт настаје делањем карактера: „[...] помоћу речи, звукова, покрета и оних стања душе које човек чини од настанка идеје све до страсне жеље и чина, такође и унутрашњим хтењем побуђеним сопственим и туђим делањем.“ (Fraytag 1944: 46) Сукоб између онога што је јунаку важно и туђих интереса настаје, развија се и разрешава по принципу нужности. Овај сукоб у савременој драми може бити интернализован тако да је један јунак истовремено протагониста и антагониста. У претходном поглављу смо већ назначили одлике савремене трагедије и једна од кључних је то што делатна лица више нису делатна, односно конфликт не може бити иницира њиховим побудама због тога што их они нису свесни.

Код Брехта карактер остаје у центру интересовања, јер он истиче делатну моћ појединца и одбацује колективне јунаке немајући поверења у њихову способност да мењају свет: „Немају много изгледа покушаји да се техника уживљавања тако преобрази да настане идентификација

---

[188] Ф. Дипон прави разлику између лика и карактера наводећи да карактер имплицира личност (у психолошком смислу). Она наводи да се „код Аристотела лик стапа са својим карактером, и тај је карактер исказивачки субјект текста, што ће рећи личност (Dipon 2011: 31). Личност би према Аристотелу затим требало да буде подређена радњи: „[...] мимеза [се] искључиво остварује помоћу muthosa односно радње; према томе, једини начин укључивања лица у трагедију јесте радња [...]“ (Dipon 2011: 31).

[189] Линденбергер разликује историјску драму од аристотеловске трагедије по томе што је прва појединачна, а друга општа и по томе су „[п]рилагођавање и континуитет за историјску драму оно што су апсолутност и коначност за трагедију.“ (Lindenberger 1975: 100) Ликови трагедије су увек вишег порекла или богови, док су и сами ликови историјске драме све општији како се она одваја од трагедије. Линдербергер овде, наравно, мисли на старију историјску драму слављења, савремена пре приказује континуитет дисконтинуитета и савремено трагично и почива на немогућности да се пронађе крај.

са колективима (класама). Они воде нереалистичким поједностављењима и апстрахирањима лика и колектива истовремено. Постаје немогуће приказати улогу појединца у колективу, иако је то управо од највећег значаја“ (Brecht 1975: 72) Отклон код Брехта представља грађење и играње лика које подразумева да сваки реципијент текста – укључујући и глумца – мора критички проматрати карактер задат текстом. Промена у поређењу са старијом историјском драмом почива на томе што су главни јунаци људи из народа, а не из виших друштвених слојева:

> Јунаци историјске драме морају да буду од таквог историјског или легендарног значаја да би њихово делање било изложено погледу полиса, народа, универзума и да би на те делове имали конкретан утицај који је могуће илустровати и доказати описом историографских чињеница. Тек са уласком новијих схватања у историјску драму на прелому деветнаестог и двадесетог века, појављивањем драма као што је Мајка Храброст тај се принцип могао запоставити.

(Фрајнд 1996: 43)

У савременој историјској драми која приказује ликове можемо пратити модификације класичних виђења конститутивних елемената драме. Неретко је поимање трагичног савремено у смислу замене апсолутног краја вечном патњом. Ликови неретко иступају као репрезентативни појединци и као синегдоха одређене друштвене групе и њихово је деловање утицало на веће скупине људи, те ове драме попримају особину општости својствену историјској драми. По својој структури се не морају много разликовати од старије историјске драме која се развијала од ренесансе до почетка 20. века, али се разликују по начину настанка и циљевима текста.

У старијој драми је писац ауторитет – врстан познавалац карактера, поступака и њихових последица, те приказује оно што је вероватно и могуће, он је свезнајући аутор, његово присуство у тексту не би требало да буде видљиво, али његово познавање правог стања ствари у комбинацији са занатским умећем вуче конце јунака и радње базиране на њиховом страдању. Аутор савремене историјске драме је нескривено присутан у тексту – селекција материјала који ће чинити текст и начин његове обраде одражавају ставове писца и времена у којем живи. Драмски текст је саставни део културног кода и истовремено је производ и произвођач његовог дискурса.[190] С једне стране је ограничен начином размишљања у времену у ком настаје, с друге има снагу да поступно мења обрасце понашања и мишљења. Историјска и документарна драма – додуше на различите начине – разматрају и сажимају и прошлост и будућност и преламају их кроз перспективу садашњег тренутка, што је значајно приликом избора одабране теме, јер се бирају теме које могу да потакну примаоца на размишљање о себи и свом времену.

Имајући ово у виду, није могуће говорити о смрти лика (Fuchs 1996)[191] или деперсонализацији када разматрамо ове драме. У историјској драми о јунацима или анти-јунацима, лик се враћа на велика врата, али у новом руху које у себе интегрише све модернистичке и постмодернистичке распаде личности и негације субјекта, те су ликови овде у бескрајном процесу спознаје и самоспознаје. Траума која узрокује перманентну патњу и неразрешивост, тј. немогућност проналажења излаза из неповољне ситуације смешта ликове у домен савремене трагедије: „морамо као трагично схватити не само поражено деловање, него и бесмислену патњу“ (Kozak 2010, 167).

---

[190] О реципрочном односу дискурса и књижевно-уметничког текста в. радове америчког представника Новог историзма Стивена Гринблата (Steven Greenblat), на пример студије у „Самообликовање у ренесанси“ (Гринблат 2011).

[191] Елинор Фукс у студији *Death of Character* наводи да је „једно од значења речи 'постмодерно' – његовог психолошког формирања – расплинута идеја сопства и да је ово расплињавање представљено на различите начине у савременом алтернативном позоришту“ (Fuchs 1996, 9). У данашњици је расплињавање, расцеп субјекта постало етаблирано у драмском и позоришном стваралаштву. Овакав вид стварања, са ликовима који нису целовити (индивидуализовани), са фрагментарном радњом и сл., не стоји у опозицији са класичном, фикционалном драмом, већ је интегрисано у доминантни драмски дискурс. То примећује и Фукс у чланку Postdramatic Theatre and Persistence of the „Fictive Cosmos“, A view from America (Fuchs 2022, 70-71).

Значајно место у савременој историјској драми заузима антијунак – пародирани двојник класичног јунака: „Пошто су све вредности с којима је класични јунак био повезан уступале или се губиле, антијунак се јављао као једина алтернатива за опис људског поступања (DÜRENMATT, 1970).“ Антијунак је оно што уводи пре свих Бихнер и наставља Брехт приказујући постојање и поступке појединца у историји: „БРЕХТ систематично разлаже човеча [...], редукује га на противречног појединца укљученог у *историју** која га детерминише много више него што мисли.“ (Pavis 2004: 191 – верзал и курзив оригиналан) Ради се дакле о нецеловитим личностима скромног порекла, блиским публици. У савременој драми се срећемо са неколико типова антијунака. Први тип представљају негативци (починиоци, кривци) на високим положајима. У драмама *Тисо* (Ballek, 2005), *Др Густав Хусак – затвореник председника, председник затвореника* (Klimáček, 2005) и *Мечјар – научите да живите са мном* (*Mečiar – naučte sa so mnou žiť*, Klimáček, 2016) заступљени су јунаци који су као људи на високим положајима одговорни за патњу великог броја људи. Дистанцијација публике од овог типа јунака је свесна намера аутора и саставни део подвргавања историјских околности испитивању, а удаљавање се врши средствима старије историјске драме – инсистирањем на непроменљивости карактера и његовој посвећености циљу, који се показује као погрешан са историјске дистанце, али је јунак ускраћен за спознају трагичне кривице. Други тип антијунака заступљен је у *Вили Сашино* (Marković, 2005), јер се Марковићев Александар Обреновић приближава гротески: „Јунак неће преживети преокретање вредности и распад своје свести. Или, ако жели да преживи, мора да стави маску *кловна** или смешне креатуре из БЕКЕТОВЕ драме.“ (Pavis 2004: 191) Трећи тип представља мученик – углавном скромног порекла – жртва историјских околности и ову категорију представљају драма *Нека буде царство твоје* (Horák, 1996), *#дубчек* (Klimáček, 2018) и обе драме о Гаврилу Принципу (*Змајеубице* (Marković, 2014) и *Мали ми је овај гроб* (Srbljanović, 2014)). Принцип је овде такође близак класичном јунаку, а мученишство му се приписује тек ретроспективним преиспитивањем. Истој категорији припадају и драме које преиспитују улогу жена у прошлости и женски идентитет формиран „трпљењем“ историје: *Чиније сребрне, посуде одличне* (Juráňová, 1997), *Госпођа Ајнштајн* (Гњидић), *Ајнштајнова жена* (Pavlac, 2017), *Милева* (колектив ауторки – Богавац, Димитријецић, Клепица, Божиновић, Грумић 2022). Од драмског јунака или антијунака су удаљени ликови Милана Растислава Штефањика и Томаша Гарига Масарика у драми *Масарик/Штефањик* (Pavlac, 2018)

Процес распада јунака прати преиспитивање драмске форме у модернизму, а у савременој драми долази до поновног превредновања пре свега због тога што се модернистички оптимизам распршио пред постмодернистичком скепсом. За културе које овде разматрамо је улазак постмодернизма и постструктуралистичке мисли нагао и закаснео и наступа падом Берлинског зида. Изненадна промена је видљивија у словачком друштву због скоро потпуне затворености до краја 1989. године и оптимизма Плишане револуције, који деведесетих година због распада Чехословачке и назадовања током мандата премијера Владимира Мечјара уступа пред разочарањем. Оно што транзиција доноси са отварањем граница је заправо несигурност. Југословенска култура је била нешто отворенија, те је и раније прихватила постмодернистичке тенденције, али је скептицизам појачан искуством ратова. Значајна промена је развој субкултуре која пружа отпор оној институционалној, тражи алтернативне форме израза и на тај начин поступно реформише драму и позориште.

2.1 Пејзажи антијунака и нејунака

На почетку стоје антијунаци – великани високог порекла и/или положаја који изврђу врлину. Словачка драма је у већој мери оријентисана на болна места историје, а међу личностима се истиче председник Словачке државе за време Другог светског рата Јозеф Тисо, последњи председник Чехословачке Густав Хусак и премијер деведесетих година Владимир Мечјар. Ови антијунаци су идеални за приказ идеолошке нити водиље и тачака у којима се колективно прелама кроз индивидуално и индивидуално кроз колективно.

Оно што је заједничко комадима *Тисо* и *Др Густав Хусак – затвореник председника, председник затвореника* је то што приказују значајне личности 20. века које су учествовале у преломним догађајима словачке недавне историје – Тисо с чела фашистичке Словачке, а Хусак социјалистичке Чехословачке. Они су починиоци злочина као доносиоци дубоко проблематичних историјских одлука, носе антихеројска својства, те су антијунаци. Захваљујући високом положају би могли одговарати опису јунака, али како им драмски текстови не додељују суочавање са било каквом кривицом, они се за то не могу квалификовати ни у драмском, а још мање у људском смислу. Овакакав поступак је заправо дехуманизација и одузимање свих својстава осим оних негативних да би гледалац био удаљен од лика и да би идентификација била онемогућена. Оријентисани на једног јунака, оне су монодраме (условно речено у случају другог текста) које балансирају између историјске и документарне драме.

Дагмар Подмакова разликује три типа документарног позоришта у Словачкој. Прву групу чине текстови са највећим степеном документарности: „Креирање позоришног сценарија од што аутентичнијег материјала. […] Овакав сценарио може имати додирне тачке са књижевности факта.“ (Podmaková 2011: 132).

Даље Подмакова у другу групу укључује драме које чине фабулу на основу докумената и историјских извора „Креирање драме/инсценације чији текст је настао на основу сакупљених материјала документарног и историјског карактера (нпр. новинских чланака, чија мера истинитости се не може увек проверити; од разговора са сведоцима (oral history), властитих искустава). Предложак и позоришна поставка у себи могу носити класичну причу са неким одликама аристотеловске композиције у модерном схватању.“ (Podmaková 2011: 133).

Трећу групу чине текстови „[…] који кроз призму пре свега индивидуалног сећања подсећају на прошлост.“ (Podmaková 2011: 133), дакле комбинују аутентичне исказе савременика који изражавају своје мишљење о прошлим догађајима са успоменама оних који су дотичне историјске догађаје доживели. Овај тип текстова конфронтира данашњицу са прошлошћу и тиме анализира последице прошлости на садашњост, односно пореди очекивања са савременим добом.

Последњи антијунак у овом низу се приказује са још мање историјске дистанце у односу на Хусака и драма *Мечјар – научите да живите са мном* (Klimáček, 2016) прави нит између Тиса, Хусака и Мечјара указујући на континуитет одређених идеја упитне вредности без обзира на идеологију. Сам аутор *Мечјара* означава као документарну драму засновану на књизи *Мечјар и мечијаризам* (*Mečiar a mečiarizmus*, Marián Leško, 1996) и истраживању дневне штампе из периода 1993–1998.

2.1.1 Наслеђе фашистичке Словачке и наслеђе нормализације

Mohli sa vyskytnúť chyby ľudí, ale nie chyby základných myšlienok.
Nikdy som o správnosti socializmu nepochyboval. Nikdy.

Viliám Klimáček

Tuco[192] (2005) редитеља Растислава Балека спада у прву категорију документарних текстова Д. Подмакове, јер је састављен искључиво од документарног материјала и без фикционализације. Коришћени материјал је монтиран од стране аутора и он „задржава садржај [аутентичног, чињеничног материјала], али прерађује форму“ (Styan 1988: 182) , при чему је интерпретација материјала препуштена реципијенту.

Позоришни комад настао је монтажом аутентичних говора и чланака једне од најпроблематичнијих личности новије словачке историје и докумената из тог периода. Ради се о мисама и говорима посланика, министра и председника Јозефа Тиса, његовој заклетви, ауторским новинским чланцима и меморандуму словачких рабина (јеврејској замолници): „Аутор […] представља Тиса у великом катарзичном монологу у којем главна фигура заузима све своје јавне функције.“ (Ljubková 2013: 17) Епилог је креиран на основу сећања секретара председника Тиса, Карола Мурина, и представља последње Тисове дане пре извршења смртне казне 1947. године.

Растислав Балек као аутор сценарија и Мартин Кубран као драматург тако насталим колажем црта читаоцу/гледаоцу историјску ситуацију из периода Словачке државе и приморава га да размишља о (још увек актуелним) друштвеним проблемима или да на њих реагује. Сценарио на тај начин одговара захтеву постављеном текстовима који приказују историјску стварност – да обрађује тему која резонира у садашњости (в. Фрајнд 1996: 55–57). Личност Јозефа Тиса је до данашњег дана проблематична фигура и културно наслеђе Словачке државе, које заправо није обрађено, намеће се као тема у време обнављања фашистичких тенденција. И зато Балек покушава „[…] да проблематизује једноставну пресуду […]“ (Ljubková 2013: 17), да прикаже лик Тиса из више перспектива и тиме препушта коначни суд публици.

Tuco је монодрама упркос томе што има других делатних лица, јер „[…] се усредсређује на фигуру једне личности, чије се интимне мотивације преиспитују, субјективност или лиризам.“ (Pavis 2004: 268). Не постоји комуникација између главног и осталих ликова, они не креирају однос у оквирима драмског света. Као ликови се наводе Монах, Гардиста, глумци који приказују сцену рођења Исуса Христа у Витлејему (Божићне јасле), Хор и Глас и сви имају своје улоге у дочаравању драмске ситуације и целокупног контекста, али не утичу на главног јунака нити на радњу која је – у оној мери у којој постоји – вођена од стране главног лика. Чињеница да Тисо не успоставља дијалог са другим лицима му онемогућава увиђање трагичне грешке, тако да он као драмско лице остаје на једној разини, не развија се у смеру схватања хамартије.

Драма је дакле скуп Тисових монолога и монолога колективних ликова, које заједно са Јиржијем Велтруским разумемо као: „[…] сувисли исказ једне личности који није адресиран ниједној другој личности.“ (Veltruský 1999: 64) Адресат Тисових говора је публика коју можемо разумети двојако – као народ који слуша службе/говоре свештеника/министра/председника Тиса и истовремено као пороту. У том другом случају бисмо Тисов монолог у складу са принципима судске драме могли разумети као исказ сведока или одбрану.

[192] Овај део рада настао је на основу текста Dokumentárna dráma a divadlo na Slovensku – divadelná hra a inscenácia *Tiso* Rastislava Balleka. In. *Perspektívy retrospektívy (slovenská literatúra po roku 1989)*, prof. PhDr. Marta Součková, PhD. (ed.), Prešov, Prešovská Univerzita, 2021, p. 105–115. – ISBN 978-80-555-2833-5

Коришћење монолога као основног принципа грађења текста омогућава преплитање временских линија пошто монолог, за разлику од дијалога, није омеђен простором и „реализује [се] само у времену, док се дијалог реализује и у времену и у простору“ и није укључен „у мимојезичку ситуацију“ (Veltruský 1999: 62). Драмски текст није временски јединствен, јер комбинује више периода и у Тисовим успоменама сеже до Првог светског рата. Просторно није одређен (само имплицитно је то ћелија у којој је Тисо провео своје последње дане) и претпоставља се да један простор врши функцију и надомешћује све оне просторе у којима је главни лик исказивао своје говоре. У конкретном тексту се ради о специфичној врсти монолога: то није драмски/позоришни монолог, јер су то службе/говори/заклетва/читање новинских чланака и друштвена је конвенција да адресат приликом слушања говора овог типа остане нем. У драмском/позоришном смислу, монолог пак „осигурава јединство субјекта исказа“ (Pavis 2004: 268), јер он нема опоненте и зато Тисо може на крају остати онакав какав је био на почетку. Овако конструисан текст постаје изразито недраматичан (посебно у класичном схватању драме).

У драмском тексту пратимо преплитање више контекста: „На први поглед би се могло чинити да се услед неприсутности других лица развија само један контекст, наиме контект који носи говорно лице, али то није тако. Развија се у ипак истовремено у уму читаоца онај јединствен контекст у којем су сви пратећи контексти координисани. Укупан смисао овог контекста разним средствима (нпр. дидаскалијама) дефинише песник.“ (Veltruský 1999: 64) Реципијент текста у том случају пак уноси и властити контекст, властити „историјски хоризонт“ (в. Gadamer 1978), ако претпостављамо да свако зна нешто о првој Словачкој републици и њеном председнику и требало би да има мање-више развијен став о томе. Укупан смисао није дефинисан дидаскалијама, јер су оне заиста сажете. У драми пре постоји напор да се конфронтирају различити контексти (контекст аутора и реципијената) са контекстом лика, као координација и креирање јединственог смисла или поруке текста: „Настаје пак напетост између смисла који у монолог доноси песник и смисла који говорно лице покушава да унесе у њега […]“ (Veltruský 1999: 65). Конфронтација и напетост су намера аутора, што ће нам даље демонстрирати рад са осталим ликовима.

Хор, глумци Божићних јасли и Глас су метонимија словачког народа у смислу људи (народа) који су живели у Словачкој држави, али и метонимија публике – укратко су то колективни ликови. Хор се овде налази у улози коментатора (као у античком позоришту), али и „као средство за креирање дистанце“ (Pavis 2004: 446), коју је играо у Брехтовом епском позоришту. Креирање дистанце је ефекат зачудности који иронизира изнесено и спречава идентификацију реципијента са субјектом текста, али може изазвати поистовећивање са колективом, те ради на појачавању осећаја заједништва у осуди фашистичке оријентације.

Хор наступа у тренутку кад се завршава експозиција и почиње централни део драмског текста. Претходи му Тисово приповедање са неоромантичарским метафорама грабљивице („они“, странци, непријатељи) и невине птичице („ми“, наши, Словаци (Ballek 2017: 33–34). У песми у којој пореди земљу са Пепељугом истовремено допуњује и иронизира Тисов патриотски (и фашистички) монолог у којем говори да „Љубав према народу није мржња према другим народима, није презир према другима […]“ (Ballek 2017: 34) – затим се у извођењу хора приказује управо супротност.

Све хорске песме су народне са хришћанским мотивима, истичу место народног језика као централне тачке ослонца националног идентитета, а тамо је и романтичарска химна *Хеј, Словаци* Сама Томашика (Ballek 2017: 37). У централном делу – након доласка Хора у поставци пратимо трансформацију из реалистичког у симболички оквир: „На сцени се поступно појављују и други конвенционални симболи оновремене стварности – млади гардиста на бициклу, извођачи Божићних јасли са игром у коју се увлачи антисемитизам (пастири жртвују Јевреjина) и људи који певају химну *Хеј, Словаци!*, при чему се сваки детаљ претвара у једнозначан продоран знак.“ (Beňová 2018: 3) На први поглед је певање у сагласју са тоном и поруком Тисових говора, јер симболика мотива (нпр. поменута јунакиња из бајке) које

налазимо у песмама додаје нове слојеве значењу монолога: Тисо који се у поменутом тренутку припрема за председника се пореди са Спаситељем (Словачке) (Ballek 2017: 37).

Интерпретација хорских наступа пак никада не може бити једнозначна – Хор је субверзиван лик у односу на свет главног лика, истовремено подржава и подрива његов дискурс и зато треба тамо тражити ироничан тон (или перспективу). Песме Хора са народним и хришћанским мотивима долазе као јединствено олакшавање и ефекат зачудности. Монологичност и хоричност припадају једно другом, то су елементи који се међусобно допуњавају и песме хора разумемо као још један монолог, а колективни ликови не спречавају да се Тисо сматра монодрамом. Религиозни мотиви који се понављају у песмама-монолозима колективних ликова доприносе развоју главног лика, али и подсећају на историјски жанр моралитета и делове у којима Хор наступа личе на својеврсну мису, где пратимо ритуалност драмског текста, која је карактеристична за документарне текстове: „Оно је додуше ‚драматизирало' документе, али је уједно исказивало очиту тенденцију формама налик ораторију, *ритуалима* какве представљају и саслушавање, изјештај и суђење." (Lehmann 2004: 70)

Осим хора и извођача Божићних јасли као самостални ликови наступају такође распевани Гардиста и Јеврејин. Њихове песме такође имају карактер народних песама, представљају религиозни дијалог (о рођењу Исуса Христа), где се њихова убеђења конфронтирају и који се завршава претњом Гардисте (Ballek 2017: 42). Гардиста и Јеврејин наступају након полагања заклетве за председника и приказују промену у референтном свету текста. Јеврејин се затим враћа у Хор као припадник народа. Улога симболички ближе недефинисаног лика Гласа је читање јеврејске замолнице пред симболички тихим Тисом. Сви ликови су метонимијски – приказују одређену друштвену целину. То важи и за лик тихог Монаха који представља метонимију католичке цркве, јер она никада није исказала став према свом припаднику.

Драмски текст је подељен на три дела. Први део означавамо као експозицију која је потребна да упути реципијента у лик и његов свет, јер се изведени догађаји нису одиграли у довољно блиској прошлости да би постојали у живом сећању реципијената. У експозицији је Тисо сам, на почетку као свештеник који говори о алкохолизму као друштвеном проблему, а затим као посланик и министар здравља и спорта. Његови адресати се у току експозиције мењају – на почетку је то обичан човек, затим посланици у скупштини и на крају цео народ: „како расте његова јавна моћ, хипертрофира и потреба за поправљањем и поучавањем." (Ljubková 2013: 17) Хипертрофија Тисовог национализма нас уводи у централни део драме који почиње доласком Хора. Управо у овом делу се смењује највећи број ликова који помажу у дочаравању света главног лика и повећавају меру конфронтације. Пошто конфронтације није било у експозицији, тек сада примећујемо проблематичност главног лика.

Кулминација радње је саслушање анонимних Јевреја. Глас који чита Меморандум словачких рабина је притом удвојен, јер се паралелно чује текст са снимка, што је сигнал обезличавања (деперсонализације) и колективизације. Тисо је притом глув и нем на јеврејске захтеве. За радњу јесте, али за Тиса ово није преломна тачка, јер се његов лик од почетка развијао од мање до веће друштвене друштвено-политичке улоге (у централном делу је и његова председничка заклетва), при чему све време спаја љубав према Богу и народу са његовом одбраном од Јевреја. Одсуство промене у његовом лику видимо у следећем монологу који почиње питањем „Питају да ли је хришћански то што се ради са Јеврејима." (Ballek 2017: 43) и завршава констатацијом: „Јеврејима се испуњава клетва зато што су од Пилата захтевали Христову смрт!" (Ballek 2017: 45). Овом сценом се завршава први и најдужи део текста.

Други и трећи део је доста краћи и представља расплет. У другом (најкраћем) делу су реципијенти (читаоци или публика) већ судска порота, а Тисов монолог је одбрана. Све тачке оптужбе одбацује: „Да, да ово / нисам могао да спречим, па, то признајем. А оно / за шта човек није одговоран, мислим да му не може бити приписано / као кривица. // По овом основу морају пасти све оптужбе […]" (Ballek 2017: 46) Пошто драмска личност није свесна своје трагичке

грешке, не можемо је сматрати трагичном личношћу. Њено несвесно пратимо у последњем делу који представља посету Монаха који је дошао на последњу исповест. Из Тисовог приповедања видимо да је потпуно помирен са својим делима и следећим погубљењем (које се у тексту не помиње, Тисо је на крају текста још увек жив). Важан је његов исказ о незаштићености свештеника који и у рату уместо пушке има крст и не може много да уради за свој народ (Ballek 2017: 50), јер у њему видимо да Тисо своја дела објашњава управо као покушај да се лати оружја и буде активнији. У последњем делу можемо успоставити везу између прошлости и садашњости, јер Тисо сматра да ће Бог послати неког бољег ко ће испунити његов задатак. Аутор наглашава Монахово ћутање (тиховање) у дидаскалији након сваке Тисове реплике, што можемо тумачити као (не само Монахово) одбијање да опрости. Последња реплика Тиса на почетку исповести је: „Како је то чудно што ме сећање више не служи (Ballek 2017: 51), која према анализи драме Љубкове не само да „исправно глосира конфликт између индивидуалног искуства и колективног сећања народа.“ (Ljubková 2013: 17), већ је и указивање на проблем недовољне обраде егзистенције и функционисања Словачке државе у словачком друштву. Питање „Како иде даље?“ (Ballek 2017: 51) је прикривена актуализација проблема фашизма и национализма у савременом друштву и позив на дијалог који би евентуално решио проблеме неславног наслеђа и актуелних друштвених проблема.

Аналазирани документарни предложак, 90 процената састављен од аутентичног материјала осцилира „између документарног позоришта и историјске драме“ (Beňová 2018: 2). Главни основни принцип документарног позоришта је минимални уплив аутора у цитирани материјал. Балек је испоштовао овај принцим тиме што није уносио измене у Тисове говоре, али истовремено хорске песме и рад са колективним ликовима смањују меру документарности, јер естетизују и лиризују текст, али опет не бисмо могли рећи да је Балеков монолошко-хорски конструкт чиста фикција.

Једини уплив аутора у оновремене документе је управо монтажа ових на први поглед несувислих и несродних исказа у драмску форму која осцилира између епског и постбрехтовског позоришта. С једне стране се читалац/гледалац посредством монолога усредсређује на главни лик, али с друге стране монолози функционишу као монтажа „говорних површина“. Ефектима зачудности се – пре свега у поставци – гради социјално-политичка намера аутора који на овај начин комуницира са публиком и покушава да изазове њену реакцију. Драмски текст и онда кад није драматичан, мора градити одређену причу (и онда кад то није фабула у аристотеловском или брехтовском смислу речи) да би реципијент могао да се оријентише у тексту – у супротном случају би његова комуникациона функција била ослабљена: „Ако дело захтева технике рецепције изван оних понуђених сећањем публике, онда излази из његовог хоризонта очекивања, али чешће ће оперисати или ће бити приморано да оперише у оквиру овог хоризонта, додајући тако ново искуствено сећање за даље коришћење.“ (Carlson 2001: 6) Другим речима, позната прича је изнесена новим драмским и позоришним средствима и позната средства се користе за преношење нових информација о познатој личности, чиме се код реципијента побуђује потреба да премишља о властитим ставовима. Ово чини текст перформативним, ако перформатив разумемо у смислу говорног чина који означава деловање и као „[…] интерпретациј[у] која трансформише оно што интерпретира.“ (Vujanović 2006: 140)

Балек нема намеру да креира „чисто“ документарно позориште – вербатим. Недостаје комуникација између прошлости и садашњости коју описује Д. Подмакова при опису треће групе документарних текстова. Сматрамо да би успомене људи који су доживели прву Словачку републику и анализа слике која постоји у колективном сећању Словака изазвали значајнију дискусију у савременом друштву. Драма и поставка у актуелном облику инклинирају ка обредности, подсећају на (катарзични) ритуал, што подржава и избор форме исповести и судског поступка и на тај начин су пример текстуелног и позоришног експеримента, који је јединствен и важан допринос савремој словачкој документарној драми и позоришту.

У *Тису* можемо пратити поступак лиризације драмског текста управо због природе и непроменљивости главног лика и контраста који са Тисом чини Хор. Хор је као вишезначан и колективан лик у функцији постављања огледала председнику, али он одбија конфронтацију са својим одразом, односно последицама властитог деловања. Његова последична усамљеност у драмском свету у супротности је са једном од Хегелових дефиниција драме:

> Ако је сада потребно да драма уједини у себи оба та принципа [епски и лирски], онда мора на првом месту да излаже у очигледним представама неко збивање, неко делање и творење, као што то чини еп, али од свега што се догађа мора да одбаци његову спољашњу страну и на њено место постави самосвесни делотворни индивидуум као његов основ и његову делотворну моћ. Јер у драми се не излаже лирска унутрашњост у супротности према ономе што је спољашње, већ се у њој приказује једна унутрашњост и *њено* реализовање у спољашњости.

(Хегел 1975: 565)

Оно што се не доводи у питање је Тисова индивидуалност (целовитост), али тиме што Хор представља кулису (епско, одн. спољашње), која пре указује на временске одреднице, него на унутрашњост делатног лица, у *Тису* се управо „излаже лирска унутрашњост у супротности према ономе што је спољашње“. Стварна природа лика – оно како је он размишљао о себи и својим постпцима – пак није доступна, јер документа бележе само спољне манифестације, те је непроменљивост лика мотивисана и немогућношћу спознаје његовог сопства.

Р. Балек у својој драми ни имплицитно не доноси суд о главном лику, већ то у потпуности оставља публици. Насупрот томе, В. Климачек у тексу *Др Густав Хусак – затвореник председника, председник затвореника* (*Dr. Gustav Husák – väzeň prezidentov, prezident väzňov*, 2005) износи своје ставове о периоду који се јавља као један од најтрауматичнијих у недавној словачкој прошлости и који се често тематизује у комадима. Већ наслов изражава парадоксалан положај главног јунака, јер Хусак јесте био жртва монстер-процеса током педесетих година, али је с друге стране подржао заустављање реформаторског процеса Прашког пролећа, окупацију Чехословачке и спроводио политику нормализације, односно делимичног повратка на систем који је претходио реформама Александра Дубчека (цензура, политички прогон, затварање граница итд.).

Климачеков комад о контроверзном председнику Чехословачке је један од писаних за позориште Арена и њихов Грађански циклус. Већ је поднаслов у загради сажетак парадокса Хусакове биографије и става аутора о овом политичару за којег Климачек у уводу пише да је био „врховни представник државе чији смо таоци били и иза чије жичане границе смо преживели младост.“ (Klimáček 2022: 183). У истом уводу аутор објашњава да се кроз Хусаков лик и дело прелама историја Словачке и Чехословачке од почетка Другог светског рата до Плишане револуције:

> У личности овог мушкарца је као у Маги коцкици испресована атмосфера Словачке државе, антинемачки устанак, фебруарски пуч 1948. – када је Хусак у Словачкој пар дана раније него Готвалд у Прагу ликвидирао демократску опозицију. Кроз њега се може говорити о стаљинистичком затвору у који су слали људе и у којем је и сам завршио, о отопљавању шездесетих година, о Прашком пролећу, августовској ноћи 1968. и на крају о двадесетогодишњој стагнацији кад је у Чехословачкој време стало, а он је висио на зиду сваке учионице и сваке собе за испитивање ДБ као председник. И још о Новембру 1989. кад је морао да абдицира.

(Klimáček 2022: 181)

Текст је писан искључиво на основу документарног материјала, Климачек користи песничку слободу да покаже недоступност Хусаковог унутрашњег света: „ПРЕДСЕДНИК Нико никад неће сазнати шта сам стварно мислио. Нико с потпуном сигурношћу неће знати какви су били моји стварни мотиви.“ (Klimáček 2022: 206) Климачеков текст је прошао проверу чињеница од стране историчара (PhDr. Станислав Сикора) и садржи велики број напомена на крају текста објављеног у збирци *9 комада о слободи* (2022).

Др Густав Хусак заправо није монодрама, иако је оријентисан на једног антијунака, јер три глумца играју Хусака у различитим животним добима: Елегантни човек је Хусак устаник, Затвореник је оптужени Хусак, Председник је Хусак током мандата у време нормализације. Подељеност реплика на три лика омогућава драмском писцу да меша временске линије и конфронтира Хусака у различитим раздобљима и изрази све парадоксе његовог живота и личности сукобљавањем њених различитих „издања“. Текст је састављен од монолога који су претворени у дијалоге и састоји се од мноштва наративних епизода. Акција и дидаскалије су минимализоване, а једини декор су јабуке које симболизују комунисте у свим фазама њиховог рада у Словачкој и Чехословачкој.

Три различито датиране „манифестације“ Тиса успостављају дијалог, што указује на цепање личности као средство театрализације, одн. динамизације радње. Недостатак целовитости је средство епизације текста – постоји извесна кохеренција карактера коју захтева смисленост дијалога – али подела указује на комплексност и парадоксалност. Конфронтација која може тако постојати је на унутрашњем плану, али је он потлачен репликом/рефреном: „Могле су настати грешке људи, али не и грешке основних идеја / Никад нисам сумњао у исправност социјализма. Никад.“[193] (Klimáček 2009: 190) или „нисам крив за све / иако за све сносим одговорност“ (Klimáček 2009: 240). Понављање је реторичко средство у функцији убеђивања (публике или самог лика?) и подвлачи несвесност или непризнавање кривице јунака и – што је далеко значајније – указује на непроменљивост његових уверења без обзира на тренутни положај.

Елегантни човек, Затвореник и Председник манифестација су сукоба дискурса – прва двојица представљају приватне говоре и ближи су стварности, док трећи преноси званични (кривотворени) наратив[194] и овакво „пресецање“ различитих говорних површина иронизује садржај исказа. Сложеност карактера одражава и сложеност политичких околности у време рата на територији Словачке државе: у првој слици (Адвокат) Елегантни човек говори о повезаности са државним врхом фашистичке Словачке, Затвореник о хапшењима због противдржавних активности. Елегантни човек и Затвореник су двојници због тога што су били било противници власти, било гоњени од стране државног врха, Председник је донекле њихов опонент, јер је сличне себи прогањао.

У уводном делу пратимо предратна и ратна збивања, организацију и ток Словачког народног устанка, али и сарадњу комуниста (Хусак, Ладислав Новомески) са високо постављеним функционерима Тисовог режима, пре свега Александром Махом, озлоглашеним пропагатором сарадње са нацистима и екстремно десничарским министром унутрашњих послова.[195] Председник се појављује у другој сцени (Устаник) и од тог тренутка се конфронтирају политичке улоге у различитим периодима.

---

[193] Постоје различите варијације ове реплике: први пут кад се срећемо са њом говори о трајном поверењу у Совјетски савез у контексту злочина над пољским официрима у Катинској шуми.

[194] Пример су реплике из сцене Устаник: ЗАТВОРЕНИК Избио је устанак. (17) Прве борбе, а повремено и револуционарна романтика – по кафићима у Бистрици су се мували младићи овенчани револверима, гранатама и црвеним лентама. Није нам више било до смеха кад су тројица устаника својевољно заробили 11 људи, међу њима и невине жене, одузели су им драгоцености, свукли их до голе коже и стрељали на мосту. Лешеве су бацили у Хрон. Партизански суд их је осудио на смрт. Били су јавно погубљени. / ПРЕДСЕДНИК (*говори*) Од срца поздрављам борце СНУ, партизане, војнике устаничке војске, раднике странке, чланове револуционарних народних одбора, свих који су учествовали у овом великом револуционарном подухвату!“ (Klimáček 2022: 192–193)

[195] Александар Шањо Мах (1902–1980) био је члан десничарске Словачке народне странке, коју је основао католички бискуп Андреј Хлинка. Био је покретач иницијативе за оснивање Хлинкине гарде и касније њен вођа. Гарда је учествовала у спровођењу Холокауста на територији Словачке државе, а Мах је био присталица нацистичке политике и имао велику подршку Немаца. Истовремено се састајао са Густавом Хусаком и Лацом Новомеским, што га је, претпоставља се, сачувало од судбине Јозефа Тиса у поступку након Другог светског рата и обезбедило му пресуду на тридесет година, а 1968. године је рехабилитован и живео је у Братислави.

Централни део обухвата период од оптужбе за буржоазни национализам, где су Хусаку заједно са другим комунистима стављали на терет антидржавно деловање због тежњи за побољшање положаја Словачке у оквиру републике, до федерације, коју сматра највећим достигнућем свог председниковања. Овај део кроз главног јунака приказује све парадоксе социјалистичке Чехословачке – Хусак је упркос томе што је један од бораца у Словачком народном устанку после рата процесуиран и осуђен због тежњи за већом самосталношћу Словачке у Чехословачкој, рехабилитован је на иницијативу А. Дубчека (као и Ладислав Новомески или погубљени Владимир Клементис, предратни комунисти и културни делатници), био је његов близак сарадник и касније његов противник након Прашког пролећа. Ово примећује и сам Хусак кад наводи да је критиковао Антонина Новотног за преузимање апсолутне моћи када је заузимао места председника републике и првог секретара Централног комитета истовремено, а касније је и сам био на оба положаја: наследио је Дубчека на челу ЦК, а председник Чехословачке је постао 1975. године.

У епилогу цитати из писма Вацлава Хавела креирају контрапукт Хусаковим говорима, а истицање добрих дипломатских односа са ауторитарним режимима (нпр. блиски односи Хусака са Моамером Гадафијем) дају вредносни суд о социјалистичкој Чехословачкој републици. Климачек слаже архивски материјал тако да варира Хусаков алибизам са својим личним ставовима. Ауторско мишљење је читљиво управо из начина слагања материјала, не директно у репликама тројице Хусака: „Нико од њих није осуђен, њихове акције нису преиспитиване, гледаоцу се не постављају морална питања која прате комплексности наше историје.“ (Podmaková 2018: 245)

И у *Др Густаву Хусаку* се сређемо са хором као средством онеобичавања – дечји хор је састављен од пионира који изводе оно о чему се говори, пева и рецитује песме социјалистичког реализма. Хор има улогу колективног лика у сцени колективизације, на појединим местима је Председникова публика. У епилогу хор представља све који су погинули приликом покушаја да пређу државну границу, пуцање из митраљеза прекида Хусаков алибистички говор.

Климачек активно ради на отварању поглавља из недавне прошлости и на тај начин чува одређене догађаје и личности од заборава и подстиче даљу научну обраду проблема. Овде се налазимо у домену политичког позоришта у коме је све дефинисано политичком ефективношћу пре него уметничким постулатима (Piscator 1963: 23). Климачек кроз лик Хусака имплицитно анализира и шире спољно-политичке околности у односима са тадашњим Совјетским савезом, на који Хусак пребацује одговорност за своје приватне и политичке одлуке. У том смислу драма приказује „[...] притиске јавног реда на индивидуалну вољу.“ (Lindenberger 1975: 72), иако није историјска драма у традиционалном смислу, већ документарна историјска драма. Подмакова сврстава ову драму у другу категорију документарних текстова наглашавајући контроверзе везане за лик јединог словачког председника Чехословачке: „Превасходно код личности Г. Хусака има противречности између колективног и индивидуалног сећања, долази до спора.“ (Podmaková 2011: 133)

Политичност текста можемо дефинисати као друштвену ангажованост која не мора бити идеолошки обојена, упркос томе што П. Павис сматра да је жанровима политичког позоришта (агитационом, епском и документарном) „заједнички труд да помогну победу неке теорије, социјалног уверења, филозофског пројекта.“ (Pavis 2004: 311) У модернизму се политичност повезивала са агитацијом и обрадом дневних политичких догађаја које треба да допринесе убеђивању публике да прихвати политичку опцију за коју се залажу аутори. Данашње позориште нуди алтернативу увреженим наративима који нису нужно везани за дневну политику и (постбрехтовско) епско и документарно позориште се не бави агитацијом, већ потицањем другачијег начина размишљања од доминантног мишљења постулираног медијима.

Тисо и Хусак нису јунаци у драмском смислу речи пре свега због своје непроменљивости, нема линије развоја лика, јер их на почетку комада већ сређемо на функцији која ће дефинисати њихове даље одлуке и њихово приповедање је ретроспективно. Они су пре нејунаци, јер би се јунак и антијунак морали формирати у комуникацији и интеракцији са

другим ликовима, а у обе драме је одсуство других и усамљеност лика упадљива. Иако фабула схваћена као полазна ситуација-промена-резултат промене у овим текстовима постоји у одређеној мери – посебно у Хусаковом случају, јер он више пута прелази из стања среће у несрећу и обрнуто – личности ликова не проистичу из делања: „Неизбежан је закључак да је лик, сад без статуса јунака и сличан обичном човеку, све ближи неутралном и ономе што се назива ‚човеком гомиле', изгубио највећи део својих активних својстава." (Sarazak 2015: 127) Они јесу ликови без индивидуалне воље, вођени историјским околностима и од обичног човека се одвајају само по својој друштвеној улози.

Формално гледано поставка *#дубчек – о човеку и времену* рађена према још једном Климачековом тексту, опет у Позоришту Арена, подсећа на *Тиса* и *Др Густава Хусака* иако три глумца и једна глумица играју измењљиве улоге. Климечекова драма је документарни текст оригинално назван *Кафе Дубчек*[196] и инспирисан је Дубчековим мемоарима *Нада умире последња: из сећања* (*Nádej zomiera posledná: z pamäti*, 1993), а изведба документарност подвлачи убацивањем личних исповести сачињених од породичних сећања самих извођача, потпуним нарушавањем позоришне илузије и обиљем документарног материјала присутног у видео и фото пројекцијама. Нико од глумаца не игра било којег од ликова, већ их цитира. У тексту су присутни ликови попут Хусака, Леонида Брежњева, Антонина Новотног, Лудвика Свободе, Васила Биљака и др. значајних политичара периода који је обележио Дубчекову каријеру и живот – Прашко пролеће и последичну окупацију Чехословачке од стране војски Варшавског пакта. Сам знак # (енг. hashtag) из назива преузет је из средине друштвених мрежа и упућује на генерацију којој је текст намењен (и чији припадници га изводе) и алудира на документарност и чин подсећања. Временска линија обухваћена текстом протеже се од његовог детињства у Киргистану (Интерхелпо) до смрти након аутомобилске несреће 1992. године. Писан је 2018. године поводом годишњице 1968. године.

Као лик је Дубчек сушта супротност Хусаку и Тису – постоје нејасноће у размишљању о њему и његовом наслеђу уместо једноставне осуде или глорификације, јер је с једне стране лик Александра Дубчека оставио позитивну стопу у колективном сећању као човек близак народу и реформатор, заговорник идеје „социјализма са људским ликом", а с друге је и потписник Московског протокола након инвазије Чехословачке у ноћи 20. на 21. август 1968. и спорног репресивног закона из августа 1969. године.[197] Ове контрадикторности нису искоришћене за грађење драмског конфликта који би могао бити заснован на конфронтацији протагонисте са бројним другим политичким актерима: „Осим преговора политичких лидера социјалистичких земаља одржаног у Дрездену 1968., текст не алудира на притиске којима је Дубчек био изложен, иницијално од стране шест земаља чланица Варшавског пакта (редукованог на пет касније)." (Podmaková 2018: 246) Уместо тога је наглашен парадокс према којем је цео Дубчеков живот обележен негативним утицајем социјалистичких доктрина од детињства у Интерхелпу, преко окупације до нормализације, али је упркос томе био веран социјалистичким идеалима до деведесетих година.

Текст је отворено антиилузиван, јер поставља на сцену глумце током пробе на којој треба да играју улоге Први, Други, Трећи, Четврти и Пета. Први глумац игра Дубчека и он је једини који има непроменљиву улогу, Други, Трећи и Четврти играју различите улоге, а Пета је

---

[196] „Али позориште је прогностичарски осетило згушњавање ваздуха у друштву и већ неколико недеља пре убиства новинара Јана Куцјака и Мартине Кушнирове, дакле пре наглашено абстрахованог геста цивилног друштва у знаку #All for Jan, променило назив у #дубчек." (Krénová 2018: непагиновано)

[197] У питању је закон у народу познат као закон пендрека (obuškový zákon), званично Законска мера Председништва Федералне скупштине о неким привременим мерама потребним за учвршћивање и заштиту јавног реда, који је отворио врата праћењу и гоњењу људи незадовољних ситуацијом у земљи, а донесен је поводом протеста на годишњицу упада војски Варшавског пакта. Дубчек је до 1989. био под сталном присмотром Државне безбедности коју драмски текст рефлектује са дозом ироније: „Била је то једна превентивна изолација, затвор с људским ликом." (Klimáček 2018: иншпицијентски текст) Дубчек је потписивање спорног закона сматрао грешком до своје смрти 1992. године.

нараторка, подстрекивачица играња и представница генерације која се сећа и размишља о Дубчеку. Радња у драмском смислу је одсутна и њено место заузима приповедање о периоду и извођење значајних секвенци. Прашко пролеће се тумачи у светлу онога што је довело до нормализације, не процењују се његов значај као таквог.

Допринос текста се састоји у повезивању прошлог и садашњег контекста који наводи на превредновање актуалне ситуације и размишљање о вредностима:

> ЈУРАЈ: [...] Па ко данас има право да Вас осуђује? За шта? Зато што сте били комуниста? И што се донели одлуке које сте донели? Ко зна, можда ће за 40 година нама наша деца замерати одбрану демократије. Како сте могли да будете демократе?! Сви ви – либералне, хришћанске, народне, социјалне – демократе?? Па за време демократије се убијало, крало и корумпирало. Редовно су се кршили закони и деформисале људске вредности. И реч демократа ће можда остављати исти горак укус као комуниста. Ко Вам може замерити што сте након периода фашистичке превласти у Европи веровали идеји социјалистичке власти и хтели да градите основе новог праведног друштва? [...]

(Klimáček 2018: иншпицијентски текст)

Врхунац драме је измештен на крај у слици Небо, пакао или чистилиште који чини својеврсан епилог састављен од монолога који су глумци дописали на основу властитог истраживања. Велики временски распон и обим материјала истраживања који компликује селекцију приказаног материјала већ подстиче наративност уместо драматичности и одстрањује напетост. Лик Дубчека због својих чврстих уверења, усамљености и изолације има потенцијала да буде изграђен као драмски лик, а сукоб са осталим (политичким и драмским) актерима као пунокрвна драмска радња. Већи фокус је пак стављен на нормализацију као период када је Дубчек скрајнут и тихо подноси своју судбину до поновног иступања у јавности након 1989. године,[198] дубчек са # постаје асоцијација и иницијација у промишљање о чехословачком социјализму,[199] а Дубчек – попут Тиса и Хусака – драмски нејунак, једнако непроменљив и ношен историјом, не њен творац.

Последњи у низу утицајних словачких политичара је Владимир Мечјар, премијер Словачке у оквиру федерације Чехословачке (1990–1993) и самосталне Словачке (1993 – 1998). Овај период је обележен распадом Чехословачке и успоравањем процеса уласка Словачке у Европску унију. Као што смо навели, аутор текст класификује као документарну драму, писан је по поруџбини чешког редитеља Роберта Седлачека и тадашњег управника позоришта Андреја Багара у Њитри, Јана Греша, али никада није изведена из аутору непознатих разлога након смене управе позоришта (в. Klimáček 2022: 371) Комад има велики број ликова и неиндивидуализовани ликови представљају одређене друштвене групе: мама и три баке представљају бирачко тело В. Мечјара, а Студент представља оне који су против режима. Посебну групу неиндивидуализованих ликова чине чланови Хора, који „рецитује, пева и игра епизодне улоге: агента СИС [SIS – slovenská informačná agentúra] и мафијаша, свештеника, погребну поворку, министре и министарке, приватизере, посланице и секретарице, симпатизере Покрета [HDZ – Hnutie za demokratické Slovensko] и саветнице за све“ (Klimáček 2022: 374) У прологу Климачек прави оквир радње путем конверзације агента и мафијаша који договарају убиство потенцијалног сведока. Карактеристичан је колоквијални језик који обојица користе и

---

[198] Учешће А. Дубчека у Плишаној револуцији, као ни његово политичко деловање након ње, није заступљено текстом, помиње се једино говор у којем се противио распаду Чехословачке: „Био сам против распада Чехословачке и кад сам о томе говорио испред куће у којој сам се родио у Ухровцу, извиждали су ме. Први пут да су ме властити сународници извиждали. Неки Словаци су постали страшно агресивни.“ (Klimáček 2018: иншпицијентски текст) У контексту целе драме и њене оријентације на повезивање прошлости са савременошћу је ово пре упозорење или позив на неко будуће преиспитивање.

[199] Обрачун са претходним периодом је у озваничен законима о илегалности и аморалности комунистичкег режима у Чешкој 1993., а у Словачкој 1996. године. Ови закони представљају потпуни политички раскид са социјалистичким наслеђем који засигурно игра улогу у разрачунавању са периодом од 1948. до 1989. у културном сећању.

који је средство зближавања државних структура са подземљем. Репетитивна сцена која онеобичава драму и функционише као спој различитих нивоа текста је погребна поворка са сандуком и свештеником који чита опело. Прва сцена уводи општа места популистичке политике – велики скуп одабраних симпатизера, говор којим се високопостављени политичар поистовећује са широким народним масама, а критичари режима обележавају као страни плаћеници и обавезан – фолклор. Први микро-сукоб настаје између Студента и Премијера када први оспорава изнето у говору Премијера, што овај опет тумачи као антисловачку страну пропаганду. Сукоб се у кризи проширује на дубљи породични сукоб између Студента и Маме, која Мечјара подржава. У колизији се приватизација иронично назива словачким тангом, продаја државне имовине испод цене се доводи до апсурда, и уводи се мотив нежељеног континуитета са претходном власти: „Био сам високи чиновник Државне безбедности и на време сам прешао на праву страну. Знате ли колико нас је стигло то да уради? Док сте ви звецкали кључевима, ми смо већ правили прве трансакције. Никад неће доћи тако високо као ми.“ (Klimáček 2022: 390) Понавља се и варира реплика која указује на повезаност, сродност и на крају наследност: „Крв моје крви је заувек и ваша крв.“ (Klimáček 2022: 402) Ова реплика је вишезначна: ако се први пут јавља у контексту приватизације као трговине општим добром у породично-страначком кругу у духу „рука руку мије“, као део реплике председника Јозефа Тиса прави везу између фашистичког и Мечјаровог режима, указује на континуитет ауторитарних власти без обзира на номиналну промену идеологије. Друга нијанса је да је Тисов грех заправо колективна кривица која се преноси с генерације на генерацију.

Кризу и врхунац драме представљају сцене у којима кулминира сукоб између Маме и Студента, влади је изгласано неповерење и Премијер лута кроз шуму мртвих. Ово је стилизовано као Последња вечера и увод у Мечјаров сусрет са Суђајама, Хусаком, Тисом и Штуром. Неповерење је контрапункт сцена у односу на ону која приказује победу Покрета за демократску Словачку на следећим изборима. „Шума (мистика словачка)“ је у наративном смислу пауза која гради напетост и објашњава позадину Мечјарове победе. Сусрет с Хусаком осветљава његов каријерни успон после 1989. године – као говорник против окупације ЧСР 1968. године је морао сносити последице током Хусакове „нормализације“ и завредео ауру мученика која му је олакшала улазак у политику после револуције. У разговор са Тисом се укључује и Мечјарова мајка преиспитујући негативну слику словачког ратног председника: „МАМА (*Tucy*) Боже, председниче Тисо, толико смо вас волели. Колико смо за вама плакали... Требало је да вас помилују, а не да вас осуде на највећу казну, пагани!“ (Klimáček 2022: 401) Климачек на више начина упозорава на континуитет фашистичке оријентације, између осталог варирањем оновремене песме *Режи и сеци до крви* (в. анализу драме *Холокауст* за ближе објашњење). Сусрет са Штуром као средство онеобичавања користи штуровски језик (и правопис) и уместо ретроспекције нуди антиципацију која ће тексту дати затворену форму.

Кулминацију драме представља тзв. Ноћ дугих ножева,[200] када је за ноћ смењено 38 челника државних предузећа, телевизије, радија итд. чиме је Мечјар добио апсолутну моћ. Ова сцена је паралелна сцени приватизације и помоћу Хора у улози парламента такође добија апсурдну ноту. Катастрофа повезује назначене нити драмске радње – погребна поворка с почетка повезана је са убиством бившег полицајца Роберта Ремијаша, које никад није расветљено између осталог због Мечјарових амнестија из 1999. године, а с којим су везе имали Словачка инфроматива служба и мафија. Ремијаш је био један од кључних сведока против припадника службе у случају отмице сина председника Михала Ковача, Мечјаровог опонента.[201] Каузе које су словачком читаоцу/гледаоцу вероватно познате Климачек онеобичава градећи драмски текст затворене форме. У епилогу Мечјар бива распет на руски крст са словачке заставе, што наглашава његово непризнавање кривице и самоидентификације са

[200] Ово је у културном коду алузија и паралела са Хитлеровим режимом.

[201] Расветљавању ових догађаја је посвећен документарни филм *Догађај се десио* (*Skutok sa stal*, 2019) Барборе Березњакове (Barbora Berezňáková).

жртвом. Последња сценска напомена је израз личног става аутора према словачкој политици: „*Распети мало виси, онда дођу Три баке и скину га с крста. Полако, тешко га носе, као мртвог Христа. Време док не изађу са сцене је безгранично дуго, полако га односе, то траје веома, веома дуго – чини ми се до дана данашњег*.“ (Klimáček 2022: 414)

***

Руски режисер Николај Јеврејинов је на почетку 20. века монодраму дефинисао као „драмску представу која покушава да у највећој могућој мери пренесе гледаоцу душевно стање протагонисте, показује на сцени свет који га окружује онако како га види протагониста у сваком тренутку свог сценског бивствовања.“ (Евреинов 1909: 8) Према мишљењу Јеврејинова, гледалац треба потпуно да се поистовети са погледима лика на свет и да преживљава приказану драму. Ту се ради о потпуно миметичкој драми која се путем идентификације реципијента с ликом претвара у „моју драму“ (Евреинов 1909: 9) публике у којој „[…] партнер протагонисте треба да буде управо публика.“ (Pavis 2004: 268) Сам Јеврејинов у *Уводу у монодраму* наводи да речи нису довољне за изазивање траженог степена уживљавања и да су основно средство којим лик у монодрами креира свет у који ће увући публику, гестови и мимика, те се монодраме потпуности реализују током поставке.[202]

Монодраму *Тисо* сврставамо у документарну историјску драму, која приказује судски процес (тзв. судске драме, tribunal plays), одн. тражи узроке настанка одређене појаве и мотиве актера, упркос томе што није директна драматизација суђења. Ова форма је једна од најчешћих у документарним драмским текстовима, јер омогућава директно цитирање архивског материјала да би се достигла највећа могућа мера објективности, што је и наглашено у Пависовом речнику: „Често користи форму процеса или саслушања која му дозвољава да директно цитира документе.“ (Pavis 2008: 126) У овом тексту, као ни у сличним драмама напетост не проистиче из следа догађаја, већ из следа реплика и идеја изнесених у њима (в. Lehmann 2007: 62). Овакву класификацију нам омогућава полазна ситуација текста, коју чини Тисов боравак у затвору, током којег заједно са реципијентима текста преиспитује како је тамо доспео.

У историјску драму у ужем смислу сврставамо драму *Др Густав Хусак - затвореник председника, председник затвореника* (Климачек, 2006). И овај текст је базиран на архивском материјалу, те балансира између историјске и документарне драме, али је уплив аутора значајно већи у односу на *Тиса* при организацији грађе. Исто важи и за драму *Мечјар – научите да живите са мном* (Климачек, 2016)

Једини чисто документарни текст је овде *#дубчек – о човеку и времену* због директне везе са савременим добом. Овај текст имитира претрагу према кључним речима на интернету и структура колажа подсећа управо на резултате претраге – добијамо информације и интерпретације које су често једна другој опречне, те је формирање мишљења отежано проблемом адекватне селекције. Значење тарабице критичарка Љубица Кренова интерпретира двојако: „Hashtag осим тога у иконографској основи личи на музички крстић који представља прелазак на за половину виши тон.“ (Krénová 2018: непагиновано) Тако поставка са повисилицом црпе из актуелне друштвене стварности у време пред премијеру и убиство

[202] Драмски свет у поставци осим глуме допуњују сцена, костим и мизансцен: у *Тису* је у том смислу значајна метафора стола са пренесим значењем заједништва породице или обезличавање „антагониста“ маскама. Полемичност у инсценацији која не би требало да буде миметичка зависи од глумца, од којег се захтева отклон од лика, не идентификација. Маријан Лабуда старији је у тој улози био успешнији од свог сина Маријана Лабуде млађег, али обојици на крају успева да се отуђе од карактера који играју, пре свега помоћу гестова, мимике и реквизита (поморанџа коју Тисо љушти, лавор, фигуре тројице краљева, јастук на леђима који истовремено приказује невоље словачког народа и депортованих Јевреја итд.) Захваљујући епизацији коју видимо у раду са позоришним средствима и колективним ликовима миметички аспект инсценације опада. Захтев Јеврејинова на почетку 20. века био је да се помоћу мимике и геста изазове идентификација публике с ликом у монодрами, а овде видимо да су они заслужни за изазивање поистовећивања публике и аутора, док Тисо остаје анти-јунак и не-јунак.

истраживачког новинара и његове девојке и последичне оставке владе Р. Фица неминовно утичу на финално обликовање текста. Отуд и микро монолог Јураја Бача у којем преиспитује исправност демократских уверења са историјске дистанце: „Док се 1968. године реформисао ‚реални социјализам' према људскости, 2018. године је ‚реална демократија' парадоксално показала своје друго лице – нељудске последице искористивости. Од стране човека и његове вечне склоности према похлепи." (Krénová 2018: непагиновано) Како напетост овде није драмска, већ мисаона, она се гради на конфронтацији Дубчекове вере у бољу будућност и савременог популизма. Климачек у драми *Мечјар – научите да живите са мном* приказује ово друго лице демократије, јер Премијер овде јесте главни лик, али је у сенци колективних, неиндивидуализованих ликова. Централно место заузима Хор, који осликава друштво које је за ту и такву политику гласало и веровало популистичким геслима. Аутор имплицира да овај период итекако није завршен Мечјаровим одласком, јер до промене у друштву никада није дошло. Као другоразредан је Премијер такође нејунак, а оно што спаја словачке вође друге половине 20. века као драмске карактере је њихово непреузимање одговорности за властита дела.

2.2 Драме слављења (не)славне прошлости

Žijeme a ťažko sa nám dýcha.

Na chrbty sme si navalili tony klišé

Napríklad aj to, že s minulosťou (históriou, dejinami) je nevyhnutné sa vyrovnávať. Mám astmu a toto klišé mi občas extrémne zťažuje dýchanie.

Петер Павлац

Савремени инваријант драме слављења представљају текстови повезани са формирањем држава између два рата – прве демократске Чехословачке републике и Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (потоње Југославије). Обе државе су формиране на темељу борби у Првом светском рату и на згаришту Аустроугарске монархије. Предисторију формирања Чехословачке представља рад на јачању словачког националног идентитета повезан са штуровским покретом, чијег главног представника драмски обрађује Карол Хорак у драми *„...нека буде царство Твоје..."* (Karol Horák, 1996). Ток борбе за самосталност представља драма заснована на обимном архивском истраживању *Масарик/Штефањик* Петера Павлаца из 2018. године. Истовремено постоји мотивска сродност у обради личности Људовита Штура и Милана Растислава Штефањика у културном коду, те ове драме указују на постојање извесне митске матрице, коју рашчлањују и преиспитују. Митска образина Штура постоји у културалном сећању и његов лик и дело су више пута обрађивани у књижевности, позоришту и на филму.[203] Преиспитивање је пак веома ретко. Личност Штефањика је далеко проблематичнија и углавном се извлачи на површину повесног сећања у конфронтацији са Чесима, али нема пуно уметничких обрада Штефањикове биографије.[204]

Савремена српска драма је оријентисанија на властиту предисторију рата и она је приказана у драми *Вила Сашино* Горана Марковића из 2004. године, која сагледава последњег владара династије Обреновић. Личности Александра Обреновића посвећена је и старија драма Милоша Црњанског *Конак* (1958) и она формира лик краља као луде, што је његова доминантна карактеристика и у *Вили Сашино* и у функцији је приказа тадашњег друштва. Иста организација – Црна рука – уплетена је у убиство краља и затим у атентат на Франца Фердинанда, што

[203] Последњи је играно-документарни дугометражни филм *Штур* из 2025. године Маријане Ченгел Солчанске. Као једини који доводи у сумњу традирани наратив и преиспитује колајуће теорије завере је анимирано-документарни трилер *True Štúr* Михала Балажа из 2015. године.

[204] Издвојили бисмо оригинални биографско-уметнички филм *Cesta do nemožna* Нора Држјака из 2019. године.

изводи драма *Мали ми је овај гроб* Биљане Србљановић из 2014. године. Атентат на престолонаследника је овде приказан као део борбе за стварање Југославије, а у драми *Змајеубице* Милене Марковић из исте године пратимо и шири контекст Аустроугарске и њеног ширења утицаја на Балкану, које је према драмском тумачењу утицало на догађаје од владавине Милана Обреновића надаље (присутно у тексту *Цветови зла* Братислава Петковића из 2004). Заједно све ове драме креирају мозаик околности које су довеле до два атентата.

Драме настају у јеку обележавања стогодишњица од догађаја које описују: „У динамици сећања стота годишњица представља важан праг. Уколико није интегрисана у институционално стабилизовано дугорочно памћење, цела једна усмена традиција нестаје после тог интервала. Таква годишњица је преломна тачка на којој се одлучује шта ће нестати у краткорочном памћењу, а шта ће бити уврштено у дугорочно. За ово питање је потребна група и потребан је заједнички интерес.“ (Asman 2018: 104) Све ове драме указују на то да не постоји консензус у званичном сећању и дају свој допринос интерпретацији проблематичних личности и догађаја у којима су учествовале, али и допринос колективном и културалном памћењу.

2.2.1 Сценски есеј као нова драма слављења

Ако су *Тисо*, *Др Густав Хусак* и *#дубчек* пејзажи који приказују животе значајних личности словачке и чехословачке историје, драме *„... нека буде царство твоје...“ или живот дело и смрт пророка Људовита (Штура)* и *Масарик/Штефањик* су сценски (позоришни) есеји у којима ликови сагледавају сопствени живот: „За крајолик постдрамског казалишта симптоматични су радови у којима се умјесто неке радње приказује јавно промишљање одређених тема. ‚Теоријски’. филозофски или казалишноестетички текстови износе се из својег окружја читаонице, свеучилишта или казалишне школе и представљају се на позорници [...]“ (Lehmann 2004: 149). Штур код Хорака из перспективе глумца који га игра окреће поглед уназад, а Павлац конфронтира две значајне личности заслужне за оснивање прве Чехословачке републике.

Карол Хорак као један од пионирских експериментатора са маргина словачке позоришне сцене означава своју драму као позоришни есеј – што Х. Т. Леман наводи као синоним за сценски есеј. Главни јунак комада из 1996. године „*... нека буде царство твоје...*“ *или живот, дела и смрт пророка Људовита (Штура)* је Људовит Штур (1815–1856) – песник, лингвиста, политичар, новинар, уредник, филозоф – у последњим данима свог живота, које је Штур провео у практичном изгнанству у Модри након револуције 1848/49. године. Преминуо је од последица повреде у лову – приликом пада је пушка опалила и упуцала га у бутину – и опис повреде постаје репетитивни моменат у драми. Ова драма се за разлику од горе наведених (изузимајући драму *#дубчек – о човеку и времену*, Климачек, 2018) не смешта у простор музеја или сличног простора налик чистилишту, већ у позориште, те есеј постаје мета-драма и мета-позориште, јер анализира и критикује актуелно стање. Понављана и варирана реплика: „ИНШПИЦИЈЕНТ (као Харон) ... док је прескакао јаму, нога му се на залеђеној земљи оклизнула и он је пао. Приликом пада му се цев пушке окренула ка нози, кундак је ударио у земљу, излетео је пуцањ – кугла је улетела у бедра! (Мушкарац и лекари нестају у тами.)“ (Horák 2001: 145) представља крај примарне драме и почетак секундарне у којој се Штур-глумац враћа у прошлост Штура-лика. Репетитивна реплика креира и одстрањује напетост, јер су околности Штурове смрти једна од ствари која је будила и буди радозналост и пружа могућност различитих интерпретација постављајући питања да ли је у питању убиство или самоубиство или заиста пука случајност.

Лик Штура је у старту удвојен тиме што се ради о глумцу који Штура игра при чему се граница између извођача и играног лика константно брише и успоставља. Штур-глумац понавља реплику: „Празна ми је глава, где су они текстови које сам учио?“ (Horák 2001: 147) која указује на заборављање без обзира на стално понављање приче о Људовиту Штуру. И ово оставља простор за преиспитивање и ауторефлексију и на крају ће бити средство актуализације. Штуру друштво праве Она која игра све женске ликове, Иншпицијент и Шаптач. Иншпицијент

је субверзиван лик у односу на Штуров дискурс, балансира између улога противника, ироничног коментатора и луде и као митолошки Харон управља чамцем који ће Штура превести с друге стране реке заборава, Лете. Шаптач игра улоге Штурових сарадника и увек је на страни Штура-глумца у његовом сукобу с режијом, а Иншпицијент игра противнике и опонент је позоришта на нивоу секундарне, метадраме. У метадрами настаје сукоб између Штура, Шаптача и Иншпицијента у којем је привидно одсутни режисер пандан невидљиве моћи која је Штура-лик спутавала и ови конфликти и мотиви позоришне револуције представљају паралелу оне друштвено-политичке из 1848/49.

Текст је подељен на четири дела подељених на сцене и приповедање није линеарно. У уводном делу представља се Штуров животни програм укотвљен у ширем европском културном и политичком контексту: „Европа је млада! Млада Словачка! Млада Немачка! Млада Угарска! Млада Пољска! – О, красни идеали века у замаху које ћу ја својим вредним радом развити у корист свог народа! И он мора ступити на сцену Европе, у овом времену 19. века, кад се старо руши, а ново још увек не функционише, али ускоро ће се остварити и десити!“ (Horák 2001: 146) Вера у просвећивање народа и реформе у духу промена које су се дођале пре свега у Француској слика су Штурових идеала и мотиватор радње. Моменат прве напетости у драми настаје преузимањем катедре на братиславском лицеју и ту се конфронтирају неоствареност на личном плану са професионалним успесима. Примарна драма је концентрисана око сукоба личног и народног, што се додатно развија у централном делу драме који почиње сликом „Друга жена – Марија Поспишилова“ (Horák 2001: 157), где се појављује градирани мотив Штура као Месије у пратњи мотива витезова испод Ситна који ће према народној легенди устати онда када је Словацима помоћ најпотребнија. Мотив Штура као Спаситеља је повезан са његовом аскезом – Штур је својим сарадницима практично забрањивао да се жене и изражавао изразито мизогине ставове.[205] Мотив витезова испод замка и планине Ситно је повезан са револуцијом и средство је онеобичавања приликом трансформације Штурових ђака у револуционаре. Кроз сличну трансформацију пролази и Штур приликом сусрета са Милошем Обреновићем, који га наговара да напусти хуманистичке и пацифистичке идеале и учи га како да користи оружје. Сцена посете српском кнезу током које је такође скупљао добровољце за револуцију је врхунац драме. Штурове дилеме по питању уласка у оружани сукоб на наративном плану драме заправо представљају антиципација последица и негативног исхода револуције, а неодлучност додатно осликава Штура као хуманисту и пророка. Након момента у којем делује да би Штурови напори још могли дати позитиван резултат у сцени револуционарне победе која представља моменат последње напетости – почиње пад у којем губи револуцију и Аделу. Сцене револуције су испрекидане балом на којем Штур и Адела Остролуцка плешу и преплићу приватно и јавно.

Изменљивост улога Иншпицијента и Шаптача, тј. подељеност на противнике и сараднике омогућава гледаоцу да зна ко су противници, а ко супарници пре него што то сазна Штур-лик. У расплету долази до препознавања канцелара Александра Баха као противника и издајника и сумира се резултат револуције, као и бечки циљеви:

> ШТУР. Издаја револуције! Победили су старе деде! Старци духа. Терор. Застрашио си људе! Равноправност, слободу, братство је надоместила апсолутна моћ јаке руке! Несигурност! Издаја, уцена! Ви сте чопор вукова! Дивљих паса. / [...] ИНШПИЦИЈЕНТ. Победили смо. Настала је жељена послереволуционарна апатија. Идеална ситуација након револуција која није била потпуно успешна. Равнодушност, безосећајност, отупелост грађана. Идеална ситуација за реконструкцију система.

(Horák 2001: 175)

[205] У популарној култури се Штурова аскеза различито тумачи. На једној страни је мишљење да није желео да остави за собом удовицу и децу, а на другом је теорија да је био хомосексуалац. Обе варијанте се помињу у Хораковом тексту, али он се очигледно приклања првом тумачењу и комбинује га са могућношћу да је на крају у питању био стицај несрећних околности, односно превремена смрт последње љубави, Аделе Остролуцке.

Актуализација историјског наратива и преиспитивање се одигравају кроз лик Штура-глумца. Ова удвојеност омогућава глумцу да Штура одведе код сексолога (мотив преиспитивања сексуалне оријентације) и у Матицу словачку и суочи га са његовим наслеђем, које постаје једнако разочаравајуће као исход револуције. Прави временски скок у ратну фашистичку словачку, где Штур јадикује над злоупотребама којима је изложен због митизације свог лика и дела. На крају 20. века, у време писања драме, у Штурово име говори глумац и преноси његово незадовољство непоштовањем историјских личности и актуелном друштвено-политичком ситуацијом. Овде постоји паралела имеђу драме *„...нека буде царство Твоје..."* и *Масарик/Штефањик*: ако се на крају прве поставља питање да ли постоји нешто што Словаци нису испљували (в. Horák 2001: 182), једна од последњих реплика Штефањика у другој говори о односу народа према својим великанима: „[...] И онда ће остати само неколико лудака који раде, убеђују, успеју, да би на крају постали идиоти чије ће слике бити на зидовима једном као слике народних хероја, други пут ће их палити као издајнике." (Pavlac 2018: сценарио)

Павлацова драма је наративна и филозофска, сачињена од архивског материјала са одређеном дозом фикције. Ова се осликава превасходно у избору простора који представља неку врсту лимба[206] као заступника свих других у којима су се овај биши професор и његов студент и затим сарадник сретали или могли срести. Фикција је означена ауторским коментаром у дидаскалијама, које премашују обим и сврху чисте сценске напомене и често су више налик дневничком запису о осећањима аутора, истраживачком процесу и сл. Настала је по поруџбини у копродукцији братиславског Позоришта Арена и Градског позоришта Злин и постављена је на обе сцене.

Сам аутор у некој врсти пролога излаже и образлаже претежно филозофску оријентацију текста, наводећи да историографија даје смисао појединачним биографијама изводећи индивидуалне одлуке на праволинијски пут, те живот било којег појединца изгледа смислено и једноставно тек у интерпретацији. Он се напротив не труди да интерпретира Масариков и Штефањиков пут, већ да измонтира фрагменте докумената у филозофски и људски дијалог који се тиче историјских околности: „*Можда је ово пре вивисекција оваквих одлука, не историјска, већ, уз сву покорност према овм појму - ‚архетипална'... / Допринос дискурсу значења, а не дискурсу интерпретација.*." (Pavlac 2018: иншпицијентски текст) Назив пролога „не-суочавање" (ne-vyrovnávanie sa) упозорава на проблем прекомерног коришћења синтагме „суочавање са прошлошћу" и преиспитивања историје. Павлац отворено одбија превредновање достигнућа Томаша Гарига Масарика и Милана Растислава Штефањика и уједно им не даје да постану (трагични) јунаци, због чега драма губи на драматичности. Дискурсу значења Павлац доприноси пажљивим пласирањем фактографског материјала и избегавањем смештања у контекст који би значио интерпретацију.

И овде, као и у драмама о Штуру и Дубчеку, има места за хероизацију – на више места се истиче да је Масарик радио упркос претњама упућеним својој породици и да је Штефањик на фронтовима организовао добровољачке легије у Србији и на Сибиру упркос лошем здравственом стању, али овај потенцијал свесно није искоришћен да би се избегла патетизација. Уместо тога је дијалог саткан од архивског материјала попут Штефањиковог дневника са фронта у Србији, коресподенције, Масарикових филозофских списа, Меморандума из Вашингтона итд. Ликови сагледавају своје животе и земљу коју су створили у целости са временске и просторне дистанце. Овај тоталитет више подсећа на грађу романа, те упућује на романизацију драмске форме. Врхунац је измештен на (фикционалан) крај у којем се Масарик и Штефањик поново срећу у тренутку Масарикове смрти када га Штефањик преводи преко границе живота.

[206] У поставци у режији Патрика Ланчарича се Масарик и Штефањик срећу у простору музеја, чији су кустоси тзв. Библионаути – неме фигуре у белим рукавицама које воде рачуна о експонатима и сценским реквизитима.

Овај финални сусрет представља везу између савременог доба и Масариковог и Штефањиковог времена и омогућава сагледавање већ непостојеће државне творевине у ретровизору. Последња сцена је смештена у актуелну стварност и приказује савремене чешко-словачке несугласице и назначава политичку ситуацију алудирајући на словачко порекло чешког премијера Андреја Бабиша и посредно критикујући односе између два народа.

Масарик и Штефањик током драме упадљиво не долазе у физички контакт и све време одржавају дистанцу, што изражава балансирање аутора између фикције и историографије. Најизразитији начин којим се избегава било какав сукоб је неучешће Едварда Бенеша у драми због његовог неслагања са Штефањиком:

> ШТЕФАЊИК Али можда ни не може бити другачије. Колико познајем Бенеша, пре или касније ће посустати.
> МАСАРИК Толико га нисте волели?
> ШТЕФАЊИК Увек остаје један који ће посустати и други који је јунак.
> МАСАРИК У вама су након ваше смрти видели оба.

(Pavlac 2018: сценарио)

Ликови ове драме више подсећају на ликове романа приказане у свој својој комплексности и заједно са значењима која су њиховим поступцима накнадно уписана. Драмски текст изражава амбиваленцију потоњих судова пре свега о Штефањику и последично односа Чеха и Словака. Жанровски гледано је због обазривости у третману архивског материјала при убацивању у фиктивни оквир лимба овај текст документарна историјска драма.

Драма је грађена на контрасту између Масарика и Штефањика – у експозицији се Масарик облачи и сценска напомена указује на то да се већ за живота претвара у статуу, а Штефањик се свлачи и остаје у крвавом доњем вешу. Контрасти се даље градирају, те ће у истој слици Масарик бавити политиком у неутралној Швајцарској, док ће се Штефањик прикључити пилотима на српском фронту, где ће организовати чехословачке добровољце и врхунац доживљава у сцени у којој је Масарик председник новоосноване државе у Прагу, а Штефањик решава тешку ситуацију чехословачких добровољаца у Сибиру. Сцена је подељена на два дела који међусобно не комуницирају, али говоре о истим стварима. Масарик и Штефањик се највише приближавају у сценама које представљају својеврстан прекид и којима воде дебате о филозофији, религији, Богу, узроцима социјалних проблема и сл., где су филозофска питања посредована астрономијом, као једном од тачака Штефањикове биографије. Ове сцене су базиране на Масариковим списима и врло су актуалне:

> Да, у томе је болест модерног човека, Постао је слободан, што у суштини значи субјективан. Однос према целини жели да претвори у власт над целином и кад то не успе бира самоубиство или револт. И тај дух има и немачки идеализам, што је фанатизам и тиранија преведена у филозофски говор. Није случајно што је Немачка субјективиста изазвала светски рат! За рат је одговорна нихилистичка криза, а не распад капиталистичког поретка, како то радо аргументују марксисти!

(Pavlac 2014: сценарио)

Последња рефлексивна сцена је фиктивни последњи сусрет приликом Масарикове смрти у којој се код обојице види разочарање – код Штефањика Бенешом и неравноправним положајем Словака, код Масарика општим стањем у народу који дуго није био слободан. Обојица изражавају скептицизам и противе се савременом преиспитивању њихових историјских одлука.

Масарик је од почетка до краја драме непроменљива и недодирљива статуа, Павлац акценат ипак ставља на Штефањика као контроверзну личност, чија биографија оставља пуно простора за различите теорије завере – од тога да је био француски шпијун, чехословакиста и словачки националиста до тога да је извршио самоубиство или да је убијен. По овоме је Штефањик врло сличан Штуру и на неколико места се доводи у везу са „оцем народа и језика“, али уз проблематизовање овог односа, јер Штефањик има проблем са очинским ауторитетом:

„Мој отац је био лутерански пастор, конзервативни потомак свих Штурових грешака, затворен пред чим год новим што се на крају века откривало у науци!“ (Pavlac 2014: сценарио) Масарик се тако гради као заменска очинска фигура коју Штефањик не преипитује, иако се с њим увек не слаже, што је и приказано у удвојеним сценама у којима не долази до размене реплика, али које обједињује тема (нпр. Меморандум или Вашингтонска декларација).

2.2.2 Трагедије о предисторији Првог светског рата и Југославије

На српској страни су идеални антијунаци Обреновићи, посебно Милан и Александар, док владавина династије Карађорђевић није довољно проблематична и нема довољно несугласица око њених припадника да би подстакла интересовање за драмску обраду. Обреновићи су пак први и последњи владари Краљевине Србије, те је враћање на период њихове владавине повратак у предјугословенску еру и све дилеме и проблеме које је она садржала. У скривеном смислу је ово симболичко враћање коренима, одн. предисторији и назнака је почетка преиспитивања формирања Југославије (првобитно Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца). Стављање династије Карађорђевић под драмску лупу (или рефлекторе) значило би преиспитивање југословенског наслеђа, али и улоге у Првом и Другом светском рату. Повезаност Мајског преврата, Првог светског рата и Југославије на светло сцене износе тек текстови о трагичном јунаку у правом смислу те речи, Гаврилу Принципу.

У српској драмској традицији се од почетка двадесетог века издваја династија Обреновића као тема погодна за анализу актуелних друштвених прилика и као сјајан пример стапања историјских хоризоната. Један од најзначајнијих драма која је тематизовала династију Обреновића је *Краљева јесен* Милутина Бојића из 1912. године, која представља прекретницу у развоју српске драме, јер је удаљава од романтичарско-сентименталног и приближава шекспировској и модерној историјској драми. Бојићев текст означава прелаз између старије драме слављења и зачетка драме преиспитивања. И друга значајна имена српског драмског стваралаштва су посезала за темом Другог српског устанка и владавине Обреновића: Ђура Јакшић, Драгутин Илић, Милош Црњански, Борислав Михајловић Михиз, Љубомир Симовић, Слободан Селенић, Предрад Палавестра, Синиша Ковачевић и др.

Тема Првог српског устанка и династија Карађорђевић је упадљиво мање присутна у опусима драмских писаца због тога што у историјским околностима владавине припадника династије нема довољно материјала за драму преиспитивања. Драме о Обреновићима се лако уклапају у савремени контекст и садрже у себи основ за рефлексију актуелних друштвено-политичких прилика. Драме о Карађорђевићима су драме слављења у традиционалном смислу, какве су се писале и о појединим Обреновићима пре М. Бојића.

Почетком 21. века се поводом стогодишњице од Мајског преврата појављује више драма о крају династије Обреновић, као што су *Цветови зла* Братислава Петковића о крају владавине краља Милана и *Вила Сашино* Горана Марковића о Мајском превратy. Петковићев текст је камерна драма са три лица: краљ Милан, министар правде Гига Гершић и осуђеник/амбасадор Бранислав Нушић. Текст говори о предстојећој Милановој абдикацији узрокованој неповољним приликама, одн. недовољном подршком народа за политику краља и приказује Милана као изразито рационалног, али несхваћеног човека опседнутог кошмарима о атентату. Ова драма не носи никакве знаке трагедије иако обрађује тему сличну оној заступљеној у *Краљевој јесени*, која представља пренос трагичке кривице с оца на сина и одлагање апсолутног трагичног краја. *Цветови зла* су пре потка за размишљање о политичком усмерењу и менталитету народа у време писања комада (2004. година). Кошмарни снови, сујеверја и веровање у пророчанства су опште место драма о Обреновићима, они с једне стране указују на девијантност самих владара и њихову несвесну свест о хамартији, а с друге на начин размишљања народа у време одигравања радње (нпр. у *Цветовима зла* се помиње популарност Креманског пророчанства).

Вила Сашино Горана Марковића обрађује тему убиства краља Александра Обреновића и његове супруге Драге Машин. Овај текст се осврће на причу познату из историје ослањајући се на драму *Конак* Милоша Црњанског. Убиство представља добру подлогу за драмски текст, због

тога што је овај догађај био шок за домаћу и светску јавност, јер су починиоци били официри војске, а мотиви и наручиоци су у извесном смислу обавијени велом мистерије, те плодно тле за бројне теорије завере. Тема је обрађена и у телевизијској серији *Крај династије Обреновић* у продукцији РТС-а 1995. године по сценарију Радомира Путника.

Комад који је редитељ Горан Марковић написао 2004. године један је у низу оних који су се бавили припадницима династије Обреновић обележавајући век од краја ове династије. Исте године је изведен у Југословенском драмском позоришту у режији Милана Караџића, а позоришна критика није пронашла уметничку вредност и иновативност овог текста: „Али, тај његов пети, и свакако најмање успео драмски рад, није омогућавао да се уложени труд у потпуности исплати да се произведе представа високе вредности. Негде на средини између историјске драме и драме са фељтонским својствима, то дело је садржало само једну продуктивну, оригиналну новину [...]“ (Стаменковић 2004: 33) Оригиналност се огледа у увођењу фикционалног лика доктора Колеа, француског шпијуна који се инфилтрирао у породицу Обреновић најпре у Бијарицу у вили прогнане краљице Наталије.

Сам аутор драме је сврстава у мелодраму,[207] али не сматрамо да овај текст испуњава захтеве мелодраме као врсте: супротни свршеци за добре и зле, односно срећан крај за оне морално исправне према поимањима грађанског морала, присуство фигуре злочинца и ниже порекло протагониста. *Вила Сашино* се у некој мери ослања на *Конак* Милоша Црњанског – што позоришна критика не наводи – али не као осавремењена драматизација, већ као извор материјала. Марковић наглашава да је његов третман историјског материјала слободан: „држао [сам се] историјских чињеница, али се [...] нисам трудио да их прикажем у облику који историчари сматрају светињом. [...] Идеја водиља ми је, свакако, била да је уметничка истина важнија од фактичке. Бар у границама једног позоришног комада.“ (Марковић 2007: 144).

Марковић развија лик доктора Колеа који се код Црњанског само помиње, а позоришни критичар Владимир Стаменковић наводи да је базиран на историјској личности која је надгледала краљевску породицу на захтев француских власти: „Очигледно је да је узор за тај измишљени лик пружио професор и историчар Албер Мале, послан у Београд да на Балкану ојача утицај Француске [...]“ (Стаменковић 2004: 33) Драматичар му додељује улогу посматрача и коментатора, носиоца балканизујуће перспективе. Путем лика Колеа се развија шпијунажа као споредна линија радње и овим мотивом се креира политичка слика Србије у приказаном времену. Пријатељски однос који Коле развија са краљевским паром базиран је на саосећању и омогућава дубљи увид у личност Александра и односа у краљевској породици и он је коментатор и врста наратора радње.

Александар је иницијално инфантилан и хистеричан код Марковића, склон наглим променама расположења – налик на биполарни поремећај личности, али на крају постаје помирен са судбином у тренутку анагноризе. Аутор, за разлику од Црњанског, Драги даје личност: у *Конаку* је она плачљива и бојажљива жена, иако такође од почетка свесна ризика инфантилне Александрове жеље; у *Вили Сашино* је потпуно разумна и свесна свог положаја. Александар је овде трагични јунак, а Драга синергиста који му помаже у прављењу трагичне грешке која их обоје одводи у смрт. У *Вили Сашино* нема мотива тираније, јер је комад постављен тако да се јунак налази пред избором између краљевине и вољене жене, основни конфликт је онај између дужности и слободне воље. Александар одбацује основаност овог сукоба у својој незрелости и он је у његовој психи пренесен на проблематичан однос са оцем: „*Александар је ово изговорио са много проблема. Очигледно је да га очев ауторитет веома*

[207] „Горан Марковић је више пута изјавио да није желео да напише историјску драму, већ мелодраму са историјском позадином у којој ће нагласак бити на фаталној љубави краља Александра и краљице Драге. Овакав приступ требало би, по мишљењу аутора, да промени важеће погледе на ову добро познату љубавно-политички авантуру, да одстрани и саму могућност да је Драга Машин имала неке прорачунате мотиве (политичке или приватне), да њихову везу прикаже као fatal atraction која их је обоје, неминовно, одвела у пропаст.“ (Medenica 2004: непагиновано)

инхибира.“ (Марковић 2007: 166) Проблематичан однос са родитељима појачава утисак да је Александар жртва система у којем је одрастао: „АЛЕКСАНДАР Да. Прави. Тата ће ми показати како се то ради. / КОЛЕ Његово величанство ће вам дати инструкције како да изведете пуч? / АЛЕКСАНДАР Да! Каже да је то код нас врло лако.“ (Марковић 2007: 155) Ово детињасто схватање политике говори да је у овом тренутку малолетни Александар марионета у рукама својих родитеља који преко њега решавају своје приватне и политичке проблеме не увиђајући дубље последице својих дела. Александрова хамартија није само индивидуална, већ и наслеђена трагичка кривица.

У коначници неприхватање женидбе из интереса и инсистирање на женидби из љубави делује као слика неког другог, модернијег доба, чији је Марковићев Александар представник. Код Црњанског[208] је Александар истовремено симптом и узрок болести друштва која зато мора бити отклоњена на изразито суров начин: „Његова смрт је, међутим, обележена тријумфом оних нагонских сила које је ова инфантилна и малигна тиранија призвала пред друштвено огледало.“ (Ломпар 2005: 41) Марковић пак избацивањем мотива Александрове тираније пребацује тежиште на заосталост друштва које доживљава избор краљице као увреду части и спремно је на крвну освету да би је симболично повратило.

Марковићев Александар је обележен неуротичношћу, која се приказује и карневализованим сликама (сцена неумереног једења 170–171 или плеса на 176) и замрзнутим филмским сценама (Марковић 2007). Поступно долази до уравнотеженог мирења са судбином која је временски паралелна његовом сазревању – у цитатима Ничеа (Марковић 2007: 189) Марковић брише краљеву незрелост и додају му свест о кривици и неумитној проспасти и овим чином преиспитује његову позицију антијунака.

Заједничко драмама о последњим владарима династије Обреновић је место одигравања радње – локалитет је свугде резиденција, што указује на то да је нагласак на испреплетености приватног и јавног и неизмерном утицају владања на приватни живот и обрнуто. Савремене драме о Обреновићима остају у оквирима историјске трагедије, јер сам материјал није довољно проблематичан, ма колико био драматичан и не изазива интересовање и уживљавање публике. Оне су историјске драме у ужем смислу и драме затворене форме, а као драме слављења их означавамо због тога што не дају вредносни суд о описаним догађајима и ликовима, ауторска перспектива није видљива – сведочимо дешавањима у монолитном свету јунака и добијамо објашњење њиховог понашања и потоње трагичне катастрофе (у случају *Виле Сашино*, у *Цветовима зла* се рачуна на гледаочеву свест о ономе што је претходило и што следи након драме, чија радња се одиграва у неких сат времена, те *Цветови зла* поштују и правило о три јединства).

2.2.3 Трагична иницијиација јунака и државе

Отворени текстови се појављују у време обележавања века од почетка Првог светског рата, који је у српском културном контексту у знаку подсећања на Сарајевски атентат и његове починиоце:

> Једноставно казано, тешко је сетити се када је последњи пут нека повесна личност која није владар, војсковођа или пак утицајан политичар добила ту врсту интелектуалног омажа у овдашњем јавном животу. И опет, упркос више него пристојном медијском одјеку, чини се да белетристика и публицистика предњаче у овом комеморативном ускрсавању слављеног и оспораваног сарајевског атентатора. Књишка посла, дакле, у дословном значењу речи. О томе, уосталом, сведоче већ и наслови те поднаслови неких од монографских издања и новинских фељтона посвећених Принципу, у којима фигурирају синтагме о ‚бесмртној младости’ (М. Петровић, ‚руци анђела’ (Ж. Пржуљ),

[208] Црњански не приказује саму смрт краљевског пара и оно што је уследило после, последња сцена се удваја огледалима која симболизују овај двоструки однос владара и поданика у којем су они једни другима огледало и завршава се унакрсном пуцњавом.

,националном хероју' (Р. Љушић), ,енигми српско-аустријских шпијунских битака' (М. Мијалковски и Д. Томић)...

(Брајовић 2014: 5)

На том фону настају драме *Мали ми је овај гроб* (2014) Биљане Србљановић по поруџбини бечког Бургтеатра и *Змајеубице* (2014) Милене Марковић на захтев ЈДП-а како би балансирале између слављења и преиспитивања наслеђа због тога што јавно мњење о атентату није једнозначно. Виђења се у овом домену разилазе, а у унутрашњем контексту је званично преношено сећање подлегло променама, па самим тим и консензус о тумачењу догађаја који су довели до избијања првог већег сукоба у историји Европе не постоји.

У размишљањима о српском националном идентитету је Први светски рат један од значајнијих догађаја: „Први светски рат има кључну улогу у изградњи српског националног идентитета. [...] А на првом месту и пре свега – Први светски рат се користио да би се формирао најпре позитиван, а затим негативан однос према Југославији." (Stojanović 2023: 53) У националној митомоторичкој матрици се Први светски рат тумачи као једно од многобројних понављања матрице косовске легенде и истиче се масивно страдање становништва и војске, као и општи хероизам. Затим се наратив о рату трансформисао у утемељивачки мит Југославије и тиме је поднетој жртви дат смисао. Биљана Србљановић стога пише политички, ангажован текст који представља процес формирања и распада наратива о Југославији и његових последица.

Мали ми је овај гроб Б. Србљановић почиње *in medias res.* Почетак је временски смештен у време протеста против Аустроугарске, али за цео текст су карактеристични временски и просторни скокови који подсећају на рад са временом и простором у филму. Драмски текст је подељен на два дела са међучином, а делови се даље деле на сцене, свака од којих има свој мото наведен на почетку. Мото је цитат, креира интертекстуалну везу са вантекстуалном стварношћу и са различитим временским линијама. Место дешавања радње је Сарајево и кућа у којој су живели Гаврило Принцип и Недељко Чабриновић пре атентата; сала у којој су се сретали припадници организације Млада Босна и београдска канцеларија Драгутина Димитријевића Аписа, вође покрета Уједињење или смрт (позната и као Црна рука).[209]

Већ у првој сцени се помоћу назнаке приказује да су починиоци заправо само деца која се играју оружјем, а Апис се према Данилу Илићу и понаша као према детету. Прва сцена уводи и мотив нехотичног убиства Данилове сестре Љубице од стране Недељка Чабриновића. У дидаскалији ауторка Гаврила Принципа описује „дечака кривог носа, крваве главе који гледа у под, зове се Гаврило Принцип и ускоро ће убити човека" (Srbljanović 2014: 27), чиме руши драмску илузију онемогућавајући креирање напетости и испуњава захтев општости драмског карактера у историјској драми, који је неопходан за идентификацију читаоца са ликом (Фрајнд 1996: 44). Остали ликови су грађени по принципу једноставности, са једном доминантном карактеристиком. За Љубицу је то детињастост, за Недељка комична, кловновска глупост и наивност, а за Аписа злоба и кукавичлук, за Гаврила посвећеност идеалима. Језик којим ликови говоре је осавремењен, истрже јунаке из њиховог историјског контекста и приближава их савременом гледаоцу, што омогућава идентификацију гледаоца са ликовима и изазива сажаљење. У Аписове реплике се уписују говори савремених политичара (Слободан Милошевић, Војислав Коштуница) и овај поступак осим актуализације постиже и ефекат бољег разумевања и поистовећивања при смањивању временске дистанце. Користи се принцип црно-белог сагледавања карактеристичног за историјску драму: подела на „наше" (припадници Младе Босне) и „њихове" (у овом случају припадници Уједињења или смрти):

Критеријуми помоћу којих гледалац историјске драме оцењује међусобне односе главних јунака, или њихово место у заједници, функционишу на принципу поделе лица и догађаја на ,наше' и ,њихове', саборце и противнике, на истомишљенике или

[209] Циљеви организације се могу прочитати у Уставу покрета <http://www.rastko.rs/istorija/delo/11103>

> антагонисте, било да се ради о носиоцима исте националне ознаке или о представницима исте политичке идеје. Поступци ликова или догађаји у драми деле се на оне који иду у корист ‚наших' и оне друге, с тим што се за прве тражи оправдање уколико их је тешко уклопити у етичке норме, а други се представљају у најнеповољнијем светлу.
>
> (Фрајнд 1996: 47–48).

Апис је на пример описан као „негативац из ратних филмова" (Srbljanović 2014: 35) и такав опис сматрамо интермедијалном везом, јер евоцира филмске слике код читаоца и алудира на филмску хиперреалност која осигурава идентификацију произилазећу из поделе на саучеснике и непријатеље.

Лик Љубице, Илићеве млађе сестре, уводи мотив саучешћа жена у организацији Млада Босна. Љубица је такође прва и последња платонска љубав Гаврила Принципа и Недељка Чабриновића. Ова мотивска линија истиче старосно доба починилаца и подвлачи значај њихове жртве за идеје народног ослобођења. Принцип пак одбацује могућност симпатије, чиме се подвлачи његова јака заинтересованост за циљ. Трагичан расплет судбине Љубичиног лика почива на томе што је она прва жртва сарајевског атентата; погинула је приликом експлозије бомбе коју је бацио Чабриновић, што он до краја не зна. Њена погибија од Недељкове руке је наговештена у уводној сцени, сцени сарајевских демонстрација, у којој Недељко на њу потеже нож. Грађење лика Чабриновића је алузија на филмску традицију, а пре свега на лик Чарлија Чаплина. Асоцијација се код читаоца ствара у сцени која се одиграва у биоскопу, где Принцип, Чабриновић и Љубица Илић гледају Чаплинов филм, а у којој се развија љубавни троугао.

Принцип је приказан као човек посвећен вишим циљевима, који не мари за сопствени живот и сопствену жртву. Он је меланхолик и човек на херојском путу у драмском (Фрајтаговом), али и архетипалном смислу речи: Јунак „је симбол младог, још увек нејаког **ја** које се бори за своју независност од деструктивних сила подсвести које му прете гутањем, а чији архетипални симбол је змај-гутач." (Trebješanin 2011: 187) У овом случају су подсвесне силе обухваћене колективним несвесним и колективном Сенком: колективно несвесно је духовно наслеђе, „наслеђено искуство предака дато у облику урођених предиспозиција на одређени начин човековог осећања и реаговања на околину." (Trebješanin 2011: 205) У том смислу је занимљива интерпретација злочина као нечега што Балканци имају у крви, у генима.[210] Одељци у којима се наводе цитати иностраних новинских чланака у тексту *Мали ми је овај гроб* илуструју управо наводни наслеђен балкански начин реаговања на догађаје, прокламован у медијима.

Линија радње приказује стварање, развијање и кулминацију идеје о атентату код починилаца (пре свега код Гаврила). Идеја се јавља код Принципа и њему су приписане месијанистичке особине. Рађање идеје представља моменат прве напетости (уп. Freytag 1944: 54) Фрајтаг моменат прве напетости дефинише као тренутак у коме се лик одлучује да дела или је на делање приморан од стране других ликова. У случају ове драме се ради о комбинацији оба принципа одлучивања. Мотивација радње спољашњим средствима се уводи мотивом мистериозне недовршене вести о доласку Франца Фердинанда у Сарајево. Криза је допуњена сликама иницијације Данила Илића у организацију Уједињење или смрт која подсећа на приступање масонском реду (Srbljanović 2014: 65–71) и Данило Илић надаље функционише као помоћник на путу Принциповог развоја у лик јунака доносећи оружје.

Трагични моменат и истовремено почетак перипетије је коначна одлука Принципа и Чабриновића да почине атентат (Freytag 1944: 59). Парадоксално је то што управо растерећење присутно у сцени у којој Љубица, Недељко и Гаврило пуше марихуану и гротескно се смеју

---

[210] Представник тог типа дискурса је европски научник у тексту *Змајеубице*, који испитује главе злочинаца и сматра да на Балкану има много материјала за истраживање, више него у Италији (Marković 2014: 349–352). Ова сцена представља разраду приче о Богдану Жерајићу, који је пре Принципа покушао атентат, ухапшен је и обезглављен, тело је сахрањено, а глава нестала (*Мали ми је овај гроб* ово помиње у сцени која претходи атентату, а исказивач је Љубица).

свом плану вече пре атентата, подвлачи трагичност свих ликова. У сцену је присутан и градиран и хиперболисан приказ Франца Фердинанда као суровог, бездушног човека, ловца, који из хобија убија небројено много животиња на суров начин. На том месту поетика Србљановићеве указује на везе са драмским стваралаштвом списатељице Елфриде Јелинек (Elfriede Jelinek), а пре свега њеном драмом *Рехниц (Анђео уништења)*.[211] Рад са дидаскалијама у коме је аутор у пуној мери присутан и уживљава се у улогу публике такође подсећа на поетику Јелинек. Ова сцена је уједно и врхунац драме изграђен на контрапункту.

Катастрофа је приказана у другом делу и представљају је последње године живота атентатора где се већ обешени Данило појављује као Анђео Смрти пратећи Принципа, Недељка и Аписа до њихових гробова. У другом делу Илић врши функцију наратора. Тачка кулминације трагедије ипак није смрт главних јунака, већ то што Гаврилов гроб престаје да постоји тек у време потписивања Дејтонског споразума деведесетих година. Према ауторкином мишљењу, сећање на атентат умире заједно са Југославијом кад борбе за уједињење у потпуности губе смисао. Тражење новог смисла је зато главни циљ текста, јер је тај губитак (губитак контакта са историјом и немогућност доношења објективног вредносног суда о учешћу у Првом светском рату) знак губитка идентитета и преиспитивање је покушај поновног фиксирања.

У тексту *Мали ми је овај гроб* можемо пратити динамику спајања и поновног диференцирања националних идентитета: српског, хрватског и југословенског. Значајну улогу игра национализам као основ борбе за самосталност. Развој национализма се дели на три фазе: прва фаза је научна, у којој „мала елита активиста почиње да проучава језик, културу и историју“, друга фаза обухвата народну агитацију, у којој се патриоте труде да пробуде националну свест, а у трећој фази се стварају масовни покрети и „настаје цела друштвена структура и покрети се диференцирају на опонентска крила са сопственим народним програмима“. (Todorova 2010: 47–48) У тексту је обрађен период у коме је национална свест већ била развијена (али се показује као проблематична) и појавила се идеја о стварању Југославије као евентуелно решење проблема неслободних словенских етника на Балкану, оних који су живели у оквиру Аустроугарске. У тој идеји је „[...] српски национализам развио месијанистичке особине ујединитеља и вође Јужних Словена.“ (Todorova 2010: 49) као једини народ са формираном самосталном државом. Дела припадника Младе Босне су мотивисана напором да се добије самосталност од Аустроугарске формирањем нове (националне) државе: „Међутим од почетка седамдесетих сећање на Први светски рат почело је да поприма нови политички смер. Њега је исцртао Добрица Ћосић у роману *Време смрти*, који је објављен 1972. године. Ово четворотомно дело донело је ново виђење рата 1914–1918, виђење које је суштински проистекло из промењеног односа према Југославији. Привржености овој држави први пут је доведена у питање. А довођење у питање Југославије као најважнијег резултата Првог светског рата, нужно је редефинисала и однос према самом рату.“ ((Stojanović 2023: 57) Драма Србљановићеве стога врши функцију подсећања на стање пре преиспитивања достигнућа рата приказујући јунаке као жртве политичких манипулација.

Она конфронтира месијанистички национализмом са српским и хрватским радикалним национализмом:

> ГАВРИЛО (Данилу)
> Ти, Данило, као да не видиш да цео Загреб гори? Студенти су се затворили на Универзитет, ни војска им ништа не може.
> ДАНИЛО
> Горе српске радње, то гори. У том твом целом Загребу само српске радње и српске кафане горе.

[211] *Рехниц* (2008) је историјска драма аустријске списатељице Е. Јелинек инспирисана филмом *Анђео уништења* Луиса Буњуела. Јелинек из перспективе двојице Гласника, непоузданих приповедача, испитује погром Јевреја на једном имању у Аустрији (Рехниц). Јелинек у говорне површине Гласника слаже приче које се испредају о погрому који никада није истражен и доказан, а у једној од њих се наводи да су становници замка из забаве ловили Јевреје и спалили имање у бегу пред долазећим савезничким војскама.

(Srbljanović 2014: 47)

Слични дијалози потичу од припадника Црне руке, те негативно вреднују великосрпску идеју, а такође су и актуализација историје која прави везу са ратним сукобима деведесетих и садашњим српско-хрватским несугласицама као продуктима поступног урушавања идеје о југословенском идентитету, које је у јавном дискурсу повезано са преиспитивањем наслеђа Првог светског рата. Овај дискурс истрајава на томе да језик и порекло нису довољни за превазилажење разлика створених традицијом и наслеђем.[212] За Хрвате и Србе су они други управо конститутивни Други, алтеритет претпостављен приликом фиксирања властитог идентитета; или колективна Сенка на коју се пројектују негативне особине. Сама чињеница да се Други тако посматра доказује пак да постоје неке везе између тих етника, јер се опозиција „појављује само у случају да постоји основ за такмичење, а предуслов за то је да постоји нешто заједничко, а не само разлика." (Todorova 2010: 72)

У доба социјализма је националистички дискурс био потлачен (са изузетком протеста из 1968. године) и формирао се одређен мит о Југославији као обећаној земљи и „константне примедбе које би се у другачијим условима могле (исправно или погрешно) артикулисати као етничке, биле су артикулисане као економски или социјални проблеми, јер се сматрало да су то легитимне теме у ‚социјалистичким' државама." (Todorova 2010: 113)

Приликом постављања сусрета припадника Младе Босне се подвлачи то да су они „националисти, али не шовени. Наша народна мисао је хрватско српска, наша народност је српско хрватска." (Srbljanović 2014: 57) и да се труде да направе Југославију зато што „Као и сви народи под окупатором, и ми имамо право на сопствену одлуку. Наша жеља је уједињење Југославена у било коју државну форму и да се ослободимо Аустрије!" (Srbljanović 2014: 59) У опозицији са „нашом" југословенском идејом је „њихова" великосрпска идеја, идеја уједињења свих Срба са страних територија у јединствену државу. Политички конфликт се ствара у конфронтацији те две идеје и српски радикални национализам представљен великосрпском идејом се оцењује негативно. Актуализација историје и критика друштва и политичког система проистекла из ње тиче се управо овог проблема.

Идеја великосрпства је приказана у лику Аписа који је лажни херој (дакле кукавица). Ауторка уз помоћ актуализације прави везу између атентата 1914. и 2003. године: овај први је убиство Франца Фердинанда, други убиство српског премијера Зорана Ђинђића. За оба убиства окривљује српски национализам и везу креира уз помоћ цитата покојног премијера (Srbljanović 2014: 103) и одломком из његовог обдукцијског извештаја у сцени Аписовог погубљења (Srbljanović 2014: 139). Критика кулминира навођењем броја жртава приликом борби за стварање Југославије (Srbljanović 2014: 149). Србљановићева користи историјску основу да би изразила упозорење и критику одређених идеја у српској историји, чега у другој драми о Гаврилу Принципу, *Змајеубицама* Милене Марковић, нема: „Сцене интимног опраштања од малограђанског породичног окружења, бедног сеоског окружења или интелектуалног понижења, одлична су увертира драмској (а и историографској) кулминацији у сцени атентата. И ту је, бар што се овог текста тиче, кључно и једино поређење са представом ‚Мали ми је овај гроб' у режији Дине Мустафића: док та представа поставља Младобосанце у слободну и прилично неутемељену значењску везу са српским национализмом 90-их и завером Милорада Улемека Легије, ‚Змајеубицама' фали политичког и идеолошког нивоа, како симболичког тако и драмског." (Jovanović 2014: 54).

Змајеубице (Marković 2014) Милене Марковић сама ауторка дефинише као јуначки кабаре, што нам указује на напор да се трагедија обрађена у драми ублажи, преиспита сукобљавањем перспектива и подрије доминантни дискурс: „Кабаре је субверзивна врста од

[212] Марија Тодорова прави разлику између традиције и наслеђа објашњавајући да је наслеђе опште, а традиција одабрана – Todorova, M. *Imagining the Balkans*. С. 198. У случају Хрвата и Срба, разлике почивају и на различитим традицијама – римокатоличкој и православној; и на различитим наслеђима – хабзбуршком и отоманском.

самих својих почетака (крај XIX века), у њему се политичко претвара у метафизичко (схваћено као размишљање о ‚последњим питањима') и обратно, меланхолија и сатиричка жестина *смењују* једна другу, и увек прети опасност да га прогласе недоличним, тачније, неусклађеним с преовлађујућим мишљењем." (Miočinović 2014: 36) Сам назив – убице змајева – алузија је на легенду о Светом Ђорђу и добровољно жртвовање за више циљеве.[213]

Милена Марковић се приликом грађења текста ослања на брехтовску драматургију фрагментаризовањем, театрализацијом и лиризацијом. Радња је подељена на примарну и секундарну драму – прву чине околности које су довеле до атентата, а потоњу час историје у учионици с почетка 21. века, у којој ученици покушавају или одбијају да формирају став о Младој Босни и атентату: „Постављање Младобосанаца у социјални контекст на самом почетку представе наставља се у следећих пола сата трајања колоплетом кабаретских минијатура чија је сврха, пошто је у питању паратеатарски жанр који настаје и зенит доживљава почетком 20. века, представљање духа времена у којем се Младобосанци одлучују даураде оно што ће их, у визуелној кодификацији редитељке Иве Милошевић, направити поп-културним, бајковитим јунацима Змајеубицама." (Jovanović 2014: 54)

У равни структуре текста се Марковић користи епизацијом, али и лиризацијом у сонговима: „У делу Милене Марковић можемо пратити све те промене кроз језик поезије који она уводи у свој драмски текст у специфичној перформативности сонга у којој та поезија функционише и тако деконструише саму драмску форму." (Kopicl 2016: непагиновано) Сонгови представљају најјачи део текста који помаже развијање радње, али истовремено јача и ритуалну катарзичну функцију. Уз помоћ натписа који говоре оно што ће се у следећој сцени одиграти одступа се од класичне мимезе и уводи епски елеменат у текст. Доминантан принцип грађења текста је монтажа фрагмената: „самосталност слике је веома наглашена" (Sarazak 2015: 91), што нам омогућава да уврстимо драму у ред епских хроника (Sarazak 2015: 88), које имају много тога заједничког са средњовековном драмом: „Поменута ‚фрагментарност', која је својствена свим њеним драмама, последица је пак жеље да се текстом, који ретко кад прелази педесет страница, обухвати човеков живот у што већем временском распону како би се могли бар наслутити узроци насиља као видљивог облика зла." (Миочиновић 2020: 66).

Као једна од главних карактеристика је присутна и коралност,[214] која представља повратак на старије (античке) форме и на ритуалне моменте у драми. Ниједан од ликова нема фиксирану улогу, већ улоге мења у складу са потребама текста (дакле ритуала иницијације). Ликови се тако не развијају и појављују се као четворица убица змајева, учитељ, жандар, сељак Митар, бедни ученик, домаћа госпођица, дама смрт итд. Позоришна илузија се константно нарушава пресвлачењем директно на сцени и променом сценографије.

Ритуал иницијације представља једну наративну линију текста, која се налази унутар наратива учитеља и ђака на часу о Првом светском рату. Такво ситуирање текста подсећа на оно што смо научили у школи и приказује напор да се деконструише доминантан наратив.[215] У школским клупама су представљени другачији типови дискурса различитих социјалних структура (нпр. перспектива Бедног ученика ће се разликовати од других интерпретација) и тиме су такође конфронтирани погледи на атентат (нпр. не може бити крив један човек, крив је друштвени систем, читај капитализам и империјализам, те Марковићева као једну од нити образлагања атентата уводи деловање комунистичке интернационале која се касније у тексту

[213] Критичар Игор Бурић повезује наслов са Толкином (Бурић 2014: 11), али узимајући у обзир цео комад и његову укотвљеност у домаћи културни код, ми сматрамо да назив пре имплицира овдашњу традицију попут поменуте легенде, а можда и истоимени комад Д. Ковачевића, него светску епску фантастику.

[214] Саразак 2015: 119–120 – У (пост)модерној драми не постоји хор у античком облику, већ представља групу људи као синегдоху угроженог човечанства.

[215] Овај наратив је подложан променама у складу са актуелном идеологијом: „Просветне власти у Србији отворено наглашавају да је историја, уз матерњи језик и географију, ‚идентитетски предмет', другим речима, да циљ наставе није образовање и развијање критичког мишљења, већ преношење националне идентитетске матрице." (Stojanović 2023: 10)

развија у лик Троцког), затим се тамо налазе деца коју то уопште не интересује (што је у савремено доба стваран проблем). Учитељ игра улогу наратора приповедањем појединачних предисторија сваког од четворице атентатора (змајеубица) и приче су креиране на основу историјског материјала. Учионица је секундарна драма, која представља оквир за примарну, унутрашњу радну – околности атентата и његове непосредне последице.

Унутрашња прича почиње увођењем сонга „Шест метака“. Сонг изводи лик Богдана Жерајића (пре тога лик Бедног ђака, затим Гаврила Принципа), који је планирао атентат на Франца Јосифа и покушао је убиство Маријана Варешанина, гувернера Босне и Херцеговине након аустроугарске анексије и зато је погубљен. Сонг је део експозиције и представља атмосферу у Босни пре Првог светског рата и колективну Сенку: „ја сам бедни згажен кмет весело европско робље“ (Marković 2014: 345). Моменат прве напетости уводи сцена која се одиграва у кафани и приказује умешаност комунистичке интернационале у покрет Млада Босна и сам атентат путем лика Лава Троцког. Развијање радње наставља се у сцени која се одиграва у Београду, где змајеубице одлучују да се опросте од живота у име народа. Кулминација пре тога приказаног неповољног положаја народа је сонг „Пуштај царе“:

> Пуштај царе нашу земљу пуштај царе низ воду / и шта буде нека буде седи царе својој кући/ имаш царе своју кућу имаш царе своју кулу / имаш царе своју цркву имаш царе своју војску/ имаш царе пуно злата имаш царе децу своју / пуштај царе не долази седи кући не прилази / ја хоћу своју земљу и ја хоћу своју кулу / ја хоћу своју цркву и ја хоћу своју војску / и ја хоћу своју реку своју реку и планину / макар ништа друго нем'о хоћу царе то / макар црко макар пуко хоћу царе моје / да си трипут толки царе није царе твоје.

(Marković 2014: 379)

Херојски пут сваког од ликова се прати још од детињства. На том путу видимо мотивацију чина атентата у сиромаштву, ропству и апсолутној немогућности напретка истакнуту претварањем Бедног ђака у Жерајића и затим Принципа. Крај пута је приказан у сценама опраштања са животом, у којима се уводи мотив вечног живота јунака након њихове смрти. Након опроштаја се четворица убица пењу на вешала и сам атентат није приказан, приказана су само њихова дела – бацање бомбе и пуцање. Почетак катастрофе је осуђивање атентатора на затвор и пост или вешање,[216] а даље се развија у сцени плеса смрти (Dance Macabre), у којој је у лику Даме Смрти приказана трагедија човечанства која почива у немогућности спречавања смрти. Последњи сонг, *Змајеубице*, приказује пуно архетипалних симбола: змија и риба као симболи негативног облика архетипа мајке, а затим соли која симболизује основ живота посредством зноја и суза. Сонг ритмом и неким мотивима подсећа на народну епску поезију која креира основ српског националног идентитета. Крв симболизује сродство – у овом случају свесловенску, јер сонг почиње да пева чешки војник Франтишек, који је нацртао мапу Принциповог гроба у Терезину. Крај драме су стихови: „кућа се прави од дрва / а дрво расте од крви“ (Marković 2014: 419), који наглашава потребу жртвовања да би могла да се створи домовина за следеће генерације.[217]

---

[216] Они који су имали мање од двадесет година били су осуђени на двадесет година затвора, пост и мрачну тамницу на дан кад су убили Франца Фердинанда и његову супругу. Остали су били погубљени вешањем. Нико није доживео крај Првог светског рата због лоших услова у затвору у Терезину. Били су сахрањени у неозначеним гробовима. Место сахрањивања је нацртао чешки војник и њихови телесни остаци су пренети у Сарајево након рата.

[217] Овај мотив је врло сличан мотиву одрубљене главе или крви као семена у *Бој на Косову* Љ. Симовића и врло можда је интертекстуална веза, с обзиром на распрострањеност и значај Симовићеве драме, али и веза са Библијом, јер ауторка у једну од последњих реплика Вељка Чубриловића смешта цитат Јеванђеља сличног значења: „Ја сам пастир добри, пастир добри своју душу полаже за овце. Ако зрно пшенично паднувши на земљу не умре, онда једно остане, ако ли умре, много рода роди.“ (Marković 2014: 412) Овај цитат Јеванђеља по Јовану је и уводни мото за сцену Гаврила, Недељка и Данила у затвору у *Мали ми је овај гроб* (Srbljanović 2014: 119).

Милена Марковић се усредсређује на деконструкцију сложеног историјског наратива, критику империјализма, милитаризма и капитализма и истицање неповољног положаја народа у Босни. Ти људи су сами себе доживљавали као робове и људе без властите домовине који мора да су гори од својих поробљивача: „[...] јер имају моћног цара / јер имају много пара / јер имају катедралу / јер имају строгу правду / јер имају школе, људе / ниси исто што и они / лепше једу лепше пију / лепшом водом лице мију“ [...] (Marković 392) Принцип се представља као националиста који се борио за уједињење свих Јужних Словена (Marković 2014: 403). Атентатори који су се жртвовали за народ (али не и за веру), изједначавају се и придрижују јунацима Косовског боја, који имају вечан облик у српској књижевној традицији и њихове слике су укотвљене у народној (под)свести.

Драма М. Марковић – у складу са ауторкином поетиком – има особине бајке, те је и коришћење архетипа при креирању значења очекивано. Змај је према тумачењу аналитичке психологије симбол главног непријатеља (антагонисте) јунака који мора да убије змаја да би достигао целовитост. У тексту је присутан и архетип мајке у свом негативном облику, јер архетипалне представе које симболишу овај архетип имају своје негативне и позитивне облике. С једне стране су представе гроба, змаја, вештице, демона, дубоке воде, рибе и сл., а с друге представе везане за Девицу Марију (Trebješanin 2011: 52). У овој драми је најизразитији позитиван аспекат архетипа мајке Дама Смрт у слици „Дама смрт и Гаврило Принцип“, која је пандан сцени „Гаврило Принцип се опрашта од живота“, те му Дама смрт испуњава жеље које Сањана девојка није.

Зла, застрашујућа мајка је држава – Аустроугарска. Убијање змаја је иницијација у свет јунака, убиство зле мајке је чин одрастања, ослобађања и стицања властите домовине. Јунака овде посматрамо у јунговском смислу речи као синтезу колективног несвесног и људске свести, а представљену радњу као ритуал иницијације. Свестан људски чин треба да ослободи цео колектив, тако да је то драма иницијације целог једног народа. Као позитиван облик архетипа мајке наступа Дама Смрт као прва љубавница атентатора.

Занимљива је чињеница да тема Првог светског рата није обрађена много пута у српској драми у току двадесетог века, а тема самог атентата и анализа узрока рата и српске кривице/невиности била је још мање присутна (Фрајнд 1996: 212, 217). Овде поредимо две драме настала приликом прославе сто година од избијања Првог светског рата и њихове сличне, али не потпуно идентичне интерпретације архивског материјала и историјских догађаја. За текстове је катактеристично преиспитивање и превредновање историјских чињеница и зато их уврштујемо у категорију историјске „драме преиспитивања“ (Фрајнд 1996: 18). Тектови не подражавају стварност, већ са ослањају на реалност која је већ написана (архивски материјал и код који једнак доминантном дискурсу). Текстови настају у тачки пресека различитих извора (кодова) који су део јавног мњења, а то су: „аутор, период, естетика тог периода, доминантни дискурс итд.“ (Barthes 1990: 173). Потреба за превредновањем произилази из потребе аутора да „активно учествује у друштвеном животу средине у којој живи и на њено јавно мњење.“ (Фрајнд 1996: 35) Услов обраде историјског догађаја која ја у прошлости била значајна а у великој мери утиче и на садашњост је испуњена тиме што је негативан доминантни дискурс о Балкану који је и даље доминантан, створен (између осталог) између осталог на основу личности Гаврила Принципа.[218]

Марија Тодорова дискурс о Балкану назива „балканизмом“ и дефинише га као „дискурс о импутирању амбиваленције. Пошто су негде између, у стању прелаза из једног у друго, Балканци су могли једноставно постати непотпуни Други; уместо тога су конструисани као непотпуно Ја.“ (Todorova 2010: 87) У савремено доба, а пре свега након ратова после распада

[218] В. Черчил је овај догађај сматрао злочином који не треба славити и противио се спомен-плочи која стоји изнад моста у Сарајеву, наведено према Vest, R. *Crno jagnje i sivi soko*, 273. С друге стране Вест оправдава атентаторе ставом да су они нус-продукт Аустроугарске монархије и лошег начина владавине. Ребека Вест је пак изузетак у редовима западних писаца и аналитичара балканских прилика.

Југославије, овај дискурс је постао опште познат и прихваћен и уграђен у националне идентитете балканских народа. Посматрамо га као „колективну Сенку“, која је „негативна страна [...] карактера целог једног великог друштва или целог људства. [...] Колективна сенка обично садржи укупност лоших особина које једна култура, један период или цео један народ не признаје као своје, мрзи их, стиди их се и пројектује их на друге.“ (Trebješanin 2011: 202)

***

Драме интерпретиране у овом поглављу представљају фикционалне историјске трагедије. Узимају за главне јунаке стварне личности које смештају у оквир који релативизује време, простор и смрт. То не важи једино за драму *Вила Сашино* због њене затворене форме и апсолутног краја, али она је овде важна као везивно ткиво и указивање на известан континуитет – враћање на тему Обреновића је значајно због тога што приказују колонизаторско понашање аустроугарских владајућих структура према Балкану. У драмском смислу трагична грешка Милана Обреновића, имплицитно присутна у драмама *Цветови зла* и *Вила Сашино*, због које ће страдати његов син, је потписивање Тајне конвенције са Аустроугарском. Овај мотив издајништва је у тесној вези са наративом жртве који се манифестује у текстовима о Принципу и мотивом раскршћа између Истока и Запада.

Избор пола жртве или јунака у вези је са формалном страном текста: *Масарик/Штефањик* имплицира положај Штефањика (и Словака) као подређеног и као Бенешове жртве, али сама прикривеност спречава да се текст формира као драмски и на крају одбацује преиспитивање. У критичкој жижи аутора стоје савремена трвења чешког и словачког народа и ова драма има за циљ да подсети на заједничку историју и слави индивидуалне жртве поднете за њено формирање, упућујући и на то да обичан народ од самог почетка није умео да је цени. С друге стране се жртва Људовита Штура велича и то је у великој мери мотивисано тиме што је издвојио словачки из чешког народа кодификацијом језика. *„... нека буде царство Твоје...“* (Horák, 1996) пак преиспитује дискурсе о Љ. Штуру и злоупотребу лика и дела. Иако постоје бројне паралеле, Штефањик није митизован управо због тога што је радио на уједињењу Чеха и Словака, уместо на њиховом раздвајању и није био свестан улоге коју језик игра у креирању идентитета: Павлац у драми и наводи да му никад није опроштено што је за званични језим Чехословачких легија у Сибиру изабрао чешки.

Преиспитивање актера Сарајевског атентата одбацују и драме *Мали ми је овај гроб* и *Змајеубице*, али драмски потенцијал црпу из супротстављања национализму (*Мали ми је овај гроб*) или балканизму и колонијализму (*Змајеубице*), што их повезује са приказом револуције 1848/49. године у драми *„... нека буде царство Твоје...“* (1996), у којој К. Хорак преиспитује аустријски хегемонизам у оквиру Хабсбуршке монархије и искоришћавање малих словенских народа.

Ликови у све четири драме имају одлике Месије због подношења апсолутне жртве за народ. Значајна компонента овог жртвовања је аскеза, наглашена код Штура и Принципа у тексту *Мали ми је овај гроб* (Србљановић), код Штефањика избором земље уместо маркизе Бензони, а код Принципа у *Змајеубицама* (Марковић) употребљена за сликање старосног доба јунака.

Мали ми је овај гроб се формира као ангажована политичка драма, а *Змајеубице* као бајка-ритуал иницијације јунака који није могао постати целовит због скромног порекла и историјских околности и стога све српске драме на овај или онај начин указују на испреплетеност индивидуалног и колективног: „Милени Марковић, пошло је, наиме, за руком да на историјску сцену столетњег судског процеса сарајевским атентаторима, око којег се јагме историчари и државници, либерали, комунисти, прогресисти и реакционари, као кључног сведока на страни оптужених изведе драмску поезију – која је последње средство (ultima ratio) потлачених.“ (Paković 2014: 27) Сонгови имају код Марковић дубље значење од средства онеобичавања, јер се припајају на извор осећаја потлачености, односно на народну песму као средство очувања идентитета за време турске (па и аустроугарске) владавине. Хор такође има свој пандан у античком хору.

2.3 Феминистичко преиспитивање прошлости

Једнакост је празна реч. Она не означава ништа. То је реч химера. Ништа на свету није ни са чим једнако без остатка. Свако биће, свака ствар и појава, све видљиво и невидљиво, чујно и нечујно, све је понаособ једно, посебно и непоновљиво. Учесталост сличних облика ке пуки привид једнакости. Слично је игра природе, ништа више, а једнакост је илузија и заблуда. Често узрок великих патњи и неспоразума.

Вида Огњеновић

Откривање женске прошлости иде у корак са развојем гендерних студија и оно није уско везано за поновно успостављање националних идентитета, али овде разматрамо текстове који преиспитују гендердни идентитет на примеру откривања улога жена у националној историји. Француска постструктуралистичка феминистичка филозофкиња Елен Сиксу у познатом есеју *Смех Медузе* (*Le Rire de la Méduse*, 1975) пише да је управо писање средство тлачења жена у културном дискурсу и препоручује женама да пишу и на тај начин креирају себе, свој идентитет и да утичу на друштво. У сагласју с тезом о субалтерности (подређености) жена је и њена тврдња о недокучиовости жена и повезивањем женскости и колонизованих: Сиксу се поиграва са различитим значењима речи „dark“ (црн, таман, недокучив, сакривен итд.) и сматра да жене саме треба да напишу своју историју и извуку се из таме – и управо то је циљ историзације у драмама које се баве преиспитивањем прошлости из феминистичке перспективе. Историзација доприноси креирању специфичне врсте миметизма (у Аристотеловом схватању) који одражава женску свест и разумевање стварности као нелинеарне, чак хаотичне, у складу са женским искуством. Начин живота заснован на сталним прекидима и обављању различитих послова истовремено се претапа у драмски текст у којем све може тећи паралелно и мушки линеарни дискурс се конфронтира са женским циркуларним. И отуд безвременост радње драме *Чиније сребрне, посуде одличне* (*(Misky strieborné, nádoby výborné*, 1997) Јане Јурањове.

Драма *Чиније сребрне, посуде одличне* пружа поглед на генерацију штуроваца из женске перспективе и прва је у низу савремених драма које преиспитују вредности, доприносе и достигнућа генерације словачких романтичара и кодификатора словачког језика.[219] У области феминистичке драме у Словачкој је драма Јурањове пионирски текст и написана је:

> у време кад је у Словачкој била посвећивана већа пажња словачкој и словенској историји, укључујући њену митизацију. Драма Јурањове указује на петрификовану и канонизовану образину штуровске генерације која се у словачкој културној подсвести креирала у значајно дугом периоду. Протагонисткиње драме су жене и партнерке народних будитеља које се не сматрају креаторкама историје, већ пре околностима (историја их помиње – Адела Остролуцка, Ањичка Јурковичова Хурбанова, Марина Пишлова Гержова и Антонија Јулија Сековичова-Браксаторисова.

(Kročanová 2014: 11)

Повратак у прошлост је у овом кризном периоду био разумљив с обзиром на пад социјализма и настанак самосталне Словачке, јер је требало преиспитати стубове словачког националног идентитета и наћи везе између словачке и (западно)европске културе. Јурањова пак има циљ да демитизује и демистификује личности националног препорода и да истовремено да реч женама које су стајале уз њих, али није им приписан никакав значај. Надежда Линдовска у раду посвећеном феминистичкој драми у Словачкој објашњава да је „стара историја жена била претежно историја женске ћутње. Према њима се историја човечанства одиграла малтене у одсуству жена. Жене су се налазиле у сенци делајућих мушкараца – главних и наводно једини

[219] Више о драмама и позоришним поставкама на тему штуровске генерације в. Beňová 2015. Јулијана Бењова у свом раду анализира однос генерације штуроваца и самог Људовита Штура према позоришту, а затим анализира драмске текстове и позоришне поставке посвећене Штуру од 19. века до 2015. године.

твораца историје. Нова историја жена покушава да превазиђе последице дугорочног прећуткивања удела женске културе у развоју цивилизације.“ (Lindovská 2011: 47) *Чиније сребрне, посуде одличне* Јурањове приказују управо покушај да се женама да глас и приказ националног препорода из женске перспективе.

Други текст који даје глас потлаченима је документарна драма о усамљеном лику, која приказује прву супругу Густава Хусака. Тема драмског текста *М.Х.Л.* (2009) Славе Даубнерове је скривена иза иницијала исто као што је протагонисткиња скривана више деценија – то је драма пре свега о првој словачкој професионалној редитељки, а потом и бившој Хусаковој супрузи. Поставка Даубнерове покушава да извуче Магду Хусакову-Локвенцову из педесетогодишњег заборава и да „очисти“ словачку историју, историју позоришне режије и историју института за позориште; све ствари на којима је Хусакова-Локвенцова радила током свог релативно кратког живота.

На српској страни има доста феминистичких текстова који се баве откривањем женске историје писаних за конкретно извођење, као што су *Милунка* Весне Станковић или *Ненаписана писма* Милкице Милетић о учесницама Првог светског рата. *Милунка* је биографска драма о наредник Милунки Савић, ратној хероини, чији живот осликава све преломне тачке и преврате у земљи. Милунка је приказана као жртва околности, јер је после Другог светског рата радила као чистачица у банци и била скрајнута од стране комунистичких владајућих структура. *Ненаписана писма* су биографска монодрама епистоларне форме у којој Надежда Петровић у фиктивним писмима Ивану Мештровићу реконструише своје живот. И М. Савић и Н. Петровић у драмама свесно бирају активност уместо наметнуте пасивне улоге. Напетост комада уступа пред рефлексијом и заједничка им је чињеница да избегавају политичност и контроверзе, и иако имају доста материјала за изражавање сопственог мишљења, простор за то остављају гледаоцу подстичући га на апеловањем на емоције (а не на рацио). Поставке за које су текстови писани су у са сувопарном документарношћу драмских текстова и прекривају је. Глумице (Весна Станковић и Вања Милачић) изражавају мишљење истовремено у своје и у име лика – пре свега кад се ради о уметности и културној политици. *Милунка* и *Ненаписана писма* су заправо документарне драма сећања (memory play), чија структура треба да подсећа на рад сећања.

Као драматуршки најинспиративнија личност се јавља Милева Ајнштајн, чији лик је обрађен у чак три драме: *Госпођа Ајнштајн* (2020) Снежане Гњидић, *Ајнштајнова жена* (2017) Петера Павлаца и *Милева Марић* колектива ауторки (Тијана Грумић, Олга Димитријевић, Милена Богавац, Ведрана Клепица, Ведрана Божиновић, 2022). Лик Милеве Марић Ајнштајн је први пут драмски обрађен у ТВ филму 1972. године, за који је сценарио написала Вида Огњеновић према роману Десанке Трбуховић Ђурић. Драма В. Огњеновић је објављена 1999. године и она је усредсређена полетни развој младе љубави између Ајнштајнових и њену наглу немотивисану пропаст. Врхунац драме је сажет у сцени Милевиног одустајања од студија због Ајнштајна, након чег следи његов успон и њен пад. У овој драми затворене форме Огњеновића користи средства онеобичавања попут Ајнштајновог унутрашњег монолога-композиције писма Елзи, које разоткрива његову напрасну промену расположења према Милеви или посмртног разговора-сусрета са покојницима Милеве, која се сећа брака са Албертом као светле тачке своје егзистенције.

Драмски текстови *Госпођа Ајнштајн*[220] (2020. на енглеском, 2022. године на српском, непубликовано)[221] Снежане Гњидић и *Ајнштајнова жена* (2017. на словачком, 2018. године на српском)[222] Петера Павлаца представљају текстове који преиспитују доминантни историјски наратив. У поетикама ових аутора можемо запазити формални експеримент који примењују у

[220] *Госпођа Ајнштајн* је први пут изведена у Позоришту исељеника (*Expats Theatre*) у Вашингтону 2020. године. Преведена је на српски и постављена у Народном позоришту у Београду 2022. године.
[221] У раду је коришћен рукопис ауторке С. Гњидић.
[222] Текст је саставни део антологије *Нова словачка драма* у издању Стеријиног позорја из 2018. године.

тежњи да деконструишу историјску стварост и књижевни канон. Преиспитивање је у вези са женским каноном који „оперише стратегијама невидљивости, тишине и маргиналности, али примењује и љупке и обесне игре жанровима и конвенцијама, користећи их као контрапункт канонским темама и поступцима“ (Gordić Petković 2011: 314). Из наведеног цитата видимо да је поигравање са структуром вид проналажења пута до запостављених, маргинализованих или прећутаних прича у историји. Драмски текстови настају на основу документарног материјала, који је пак различито организован, те постављамо питање у какав драмски склоп аутори смештају причу о Милеви Марић да би произвели суштински другачије значење, естетски и емоционални учинак. Средишњу разлику видимо у обликовању лика Милеве, те у истраживању разматрамо грађење њеног карактера.

Драмски текстови на историјске теме представљају рецепцију прошлих догађаја, али могу бити и ревизија традираног историјског наратива. Драме *Госпођа Ајнштајн* српске списатељице С. Гњидић и *Ајнштајнова жена* словачког писца П. Павлаца осветљавају прву супругу познатог научника, која је, иако и сама научница, остала у његовој сенци приморана да се одрекне каријере зарад породице. Имајући у виду пребацивање фокуса са Алберта на Милеву Ајнштајн, закључујемо да се разматране драме према историји односе ревизионистички.

Милева Марић (Богавац, Димитријевић, Клепица, Божиновић, Грумић, 2022) из Народног позоришта Сомбор настала је у регионалној копродукцији у оквиру манифестације „Нови Сад – европска престоница културе“. Сценски текст настао је као колаж различитих драма неколиких ауторки, из којих еманира свест о несазнатљивости прошлости, али представља и истраживање патријархата некад и сад и његове последице, те актуализује наратив о Милеви Марић Ајнштајн.

Како нема великих поетских разлика међу текстовима који „деколонизују“ женско, посматрамо их у оквирима једног потпоглавља који приказује демистификацију културног кода који обележава гендер.

2.3.1 Културни код као идентитетска матрица

Књижевна драма *Чиније сребрне, посуде одличне* окупља жене које су биле у некој врсти односа са главним представницима штуровске генерације.[223] У питању су Адела Остролуцка (Adela Ostrolúcka) – пријатељица Људовита Штура, Ањичка Јурковичова-Хурбанова (Aničká Jurkovičová-Hurbanová) – супруга Јозефа Милослава Хурбана, Марина Пишлова-Гержова (Marína Pišlová-Geržová) и Антонија Јулија Сековичова-Браксаторисова (Antónia Júlia Sekovičová-Braxatorisová). Друштво им прави и један мушки представник генерације, Јан Калинчјак (Ján Kalinčiak), који је имао сложене односе са Људовитом Штуром.

Драма је делимично инспирисана драмом *Top Girls* Керил Черчил (1938) из 1982.[224] У обе драме је упадљиво одсуство мушких ликова – они су ти о којима се прича у њиховом одсуству. Јурањова пак теме материнства, женскости, сарадње међу женама обрађује без уплитања политичких и социјалних тема, које су присутне искључиво у посредованом мушком

---

[223] Припадници штуровске генерације су челници словачког националног препорода, романтичарски аутори и кодификатори словачког језика. Као најзначајне издвајамо: Људовита Штура (Ľudovít Štúr), Јозефа Милослава Хурбана (Jozef Miloslav Hurban), Михала Милослава Хоџу (Michal Miloslav Hodža), Јанка Краља (Janko Kráľ), Андреја Сладковича (Andrej Sladkovič) и Јана Бота (Ján Botto). Појам штуровци или штуровска генерација се користи због тога што су припадници генерације углавном били Штурови студенти на братиславском лицеју и/или под утицајем његове филозофије и естетике.

[224] На српском је објављена 1998. године под оригиналним називом у часопису *Profemina*. Черчил је једна од најутицајнијих левичарских и феминистичких савремених ауторки, у чијем стваралаштву су заступљене историјске и феминистичке теме и актуелни друштвени проблеми. У *Topgirls* комбинује историјске и друштвене теме тако што дели драму на два чина: у првом се историјски (Папа Јована, Изабела Бирд. Лејди Ницо) и фиктивни ликови из историје уметности (Безумна Грета, фолклорни лик приказан на слици Питера Бројгела (1563), Пацијенткиња Гризелда, фолклорни лик обрађен у Шосеровим *Кантерберијским причама*) срећу да прославе напредовање у каријери протагонисткиње Марлин. У следећа два чина видимо Марлин као представницу буржоазног феминизма и одраз тадашње британске премијерке Маргарет Тачер.

дискурсу. Најизраженију инспирацију видимо у давању гласа женским историјским личностима, али је она присутна и у структуралном погледу у виду преплитања и међусобног прекидања реплика, које је код Черчил у функцији стварања утиска реалне конверзације, а код обе ауторке израз усамљености, индивидуализације и недовољне сарадње међу женама. Конфронтација је пренесена на ниво језика: говорни насупрот књижевном језику, говор различитих друштвених слојева (код Черчил) и у том смислу је за обе ауторке значајан хиперреализам који се користи за испитивање гендера и социјалних класа.

Језик, који су штуровци кодификовали, средство је за креирање идентитета и „означавања“ жена у патријархалном систему у којем жене немају могућност да се изразе. Мушки говор је овде канонизован, јер представља цитате из дела и писама представника штуровске генерације. Јурањова у уводној сценској напомени наглашава и да комуникација између жена може бити усамљена: „*Глумице и глумац у првој половини комуницирају међусобно, иако и њихови говори у некој мери могу остављати утисак да причају сами са собом.*“ (Juráňová 2014: 49 – оригиналан курзив) Изолованост реплика или ликова функционише као означитељ у грађењу њиховог идентитета. У том смислу су значајне реплике А. Остролуцке која се присећа свог кратког живота са дозом несигурности. јер нема пуно писаних сведочанстава о њеном животу због неостварене везе са Љ. Штуром: „Присећање посредством наратива онда постаје већање између учесника, што често на пример укључује одлучивање о томе да ли се поменути догађај стварно одиграо и на који начин је успомена повезана са приповедачем и могућношћу приповедања приче [tellability].“ (Bowles 2010: 10) Сцена је подељена на музејски део у којем се налазе скулптуре мушкараца и део који представља својеврстан женски лимб. Драма је подељена на два чина са међучином који чини луткарско позориште штуровског излета на Дјевин.

Радња је смештена у време након смрти протагониста, тако да је у извесном смислу безвремена и неисторијска, а ликови се налазе у својеврсном (психолошком) лимбу из којег нема излаза, а јунаци могу бити протумачени као одраз колективног несвесног (в. Jung 1978: 247–265). Ликови у овој драми су рефлексивни што значајно утиче на структуру радње: „[...] рефлексија се издваја из радње и ову премешта у поље изван драме сачињене од ближе или даље прошлости лика.“ (Sarazak 2015: 127) Драмска радња традиционално подразумева троделну структуру коју чине „полазна ситуација, покушај промене и промењена ситуација“ (Kralj 2002: 98) и грађење приче (фабуле, *mu(y)thosa*), то јест „стављање у причу“ (Ricoeur према Dipon 2011: 26). У тексту *Чиније сребрене, посуде одличне*, насупрот традиционалном поимању радње, она није центар драмског света, већ су то ликови. Драма је изразито наративна, састоји се од приповедања појединачних прича које се узајамно преплићу и допуњавају и инспирисана је епским позориштем:[225] „Епска структура одражава дисконтинуирану фабулу засновану на одбацивању сувислог приказивања приче, на прекидању каузалних односа [...]“ (Bačová 2013: 52) Радња је ослабљена тиме што се о њој говори и припада примарној драми. Сиже креирају кратке приче које се окрећу око неколико главних узајамно повезаних тема.

Лик Аделе у односу на остале представља контрапункт и помаже у отварању питања формотворних чинилаца женског идентитета. Она представља незамисливи пол: „жене представљају лингвистичко одсуство и непрозирност, пол који се не може мислити.“ (Batler 2010: 62), што се у језику драме види у томе што је наглашена карактеризација Аделе „створ“, која потиче из Штуровог писма Хурбану након њене смрти и понавља се више пута у различитим контекстима да би се нагласило то да Адела није постала жена, већ је пре остала недовршени Други: „АДЕЛКА [...] Знала сам да за њега нисам жена. И та пропаст ме је привлачила. Мислим да ме је привлачила.“ (Juráňová 2014: 57)

---

[225] Највећи утицај има Брехтов концепт гестуса и историзације: гестус је истовремено исписан мрежом друштвених понашања у прошлости и садашњости и историзација почива управо на гестусу: „Под друштвеним гестусом се подразумева мимички и гестични израз друштвених односа у којима се налазе људи одређене епохе.“ (Jovićević 2006: 78) и омогућава подробну анализу друшвеног уређења.

Ауторка драме јунакињама издвојеним из масе повезаношћу са великим људима одузима изузетност и сврстава их у ред обичних жена и мајки у покушају да их хуманизује и ослободи маски које им намеће историјски наратив. У оваквој структури су видно одсутни антагонисти, те мотивација (не)делања ликова проистиче из њих самих. Одсуство антагониста истовремено повлачи немогућност грађења спољашњег конфликта, а због рефлексивне природе лика сукоб се одиграва унутар њих самих. Драмски текст тако добија структуру метадраме (Sarazak 2015: 101) или прецизније дијалога мртвих (Sarazak 2015: 105) која ликовима даје „[...] ванвремени и изванпросторни статус који им омогућује продорну визију живота – свог и живота својих истоврсника“ (Sarazak 2015: 105). Коначни циљ јунакиња је да напусте лимб тако што ће интегрисати и асимиловати низ супротности, привести их свести из несвесног ради постизања свесног живота: „Уједињење супротности на вишем нивоу [...], није никакав рационални посао, а исто тако мало је и ствар воље, већ је то психички развојни процес који се изражава у *симболима*.“ (Јунг 1996: 25 – оригиналан курзив).

Пошто се говори о времену живота јунака, текст можемо поделити на две временске линије: једну представља проживљавање драме у деветнаестом веку, а другу рецепција те првобитне драме (метадраме) из перспективе лимба, то јест, рецепција представе укотвљене у колективном сећању. Подела на наративне линије може бити урађена на основу временских линија, али се могу следити и појединачне приче сваког јунака. Протагонисткиње понављају исте, готово ритуализоване радње у покушају да се ослободе трауме коју им је проузроковао живот у сенци великана.

Структуирана прича (аристотеловски *muthos*) не постоји у овом тексту и дешавање на сцени је подређено карактерима и ситуацији у којој се они налазе, дакле, ситуација има примат над радњом (Sarazak 2015: 24). Стога текст можемо класификовати као аналитичку, антиилузивну и статичну драму. Сва стања и догађаји који би могли конструисати аристотеловску причу одиграли су се пре почетка текста па њу можемо реконструисати на основу реплика, али се она не приказује. Текст је у суштини „драма после драме“ – „секундарна драма, игра с прошлошћу, повратак – нужно *критички* – на првобитну драму“ (Sarazak 2015: 25).

У тексту су такође присутни знаци мултимедијалности у виду аудио-снимака коришћених за преношење „мртвих“ мушких гласова и у виду луткарског позоришта које приказује славни излет штуроваца на тврђаву Дјевин[226]. Певање, рецитације и плес читамо пре свега као знакове карневализације текста која врши у њему различите функције: од дочаравања слике доба до стварања оштре иронije.

Текст ствара изражене контрасте који продукују значење и изазивају читаоца да их сам тумачи. Најзначајнији су контрасти између Аделе као „празне“ и осталих јунакиња као „пуних“ чинија и контраст између мушког и женског типа дискурса, при чему лик Ј. Калинчјака игра улогу посредника између завађених страна чак и унутар самих личности. Адела функционише као покретач дијалога између ликова, захтевајући од њих одговоре како би потенцијално разрешили свој унутрашњи конфликт, из чега произилази како основ за критику, тако и мотивација сценске радње.

Експозицију чини дијалог Аделке и Ањичке као представница два различита дискурса: Аделка је представница „однародњеног“[227] племства, а Ањичка национално свесне класе словачких интелектуалаца; Аделка је умрла неудата и без потомства, Ањичка је била супруга Ј. М. Хурбана и мајка седморо деце. Напетост проистиче из позива на превредновање материјала

[226] Том приликом направљен је договор о путевима и могућностима рада на националном препороду и остваривању веће самосталности Словачке унутар Угарске. Излет се одиграо 24. априла 1836. године, а осим Љ. Штура и М. Хурбана излету су присуствовали и млади представници словачке интелигенције, Штурови студенти са братиславског лицеја.

[227] Племство у Угарској је по закону могло бити само мађарско, у периоду националног препорода је критикован недостатак свести о етничкој припадности и радило се на образовању племићких породица словачког порекла да би се оне заинтересовале за питања остваривања већих права немађарских етника.

из уџбеника, али и усвојених родних улога, а провоцира га Адела својим питањима: „АЊИЧКА [...] Мој живот је био испуњен све до краја. Препуњен. / АДЕЛКА А није ли вам некад тај садржај био стран?“ (Juráňová 2014: 52) У централном делу драме се срећу сви ликови да би анализирали своје бракове и револуцију из 1848/49. године Размена реплика је динамичнија и конфронтација приватног и јавног је појачана цитатима из романтичарске поезије и вести из револуције. Историјски догађаји поступно прелазе у искључиво личну раван путем цитата из кореспонденције, коју приликом расплета прекида луткарско позориште.

У тексту је сцена подељена на два дела – у једној половини се налазе „живе“ глумице, а у другом марионете, бисте или фотографије штуровaца (Juráňová 2014: 49). Сама подела сцене на живо и неживо значи промену перспективе – главна реч је дата онима које се у историји помињу, али суштински никад нису биле предмет те историје – женама. Таква подела и конфронтација мушког и женског дискурса (јавног и приватног, колективног и индивидуалног) намерна је замена позиција у односу на стереотипне улоге додељене женама и даје глас женском принципу:

> Мушки принцип представља аполонијски принцип форме, идеје, иницијативе, активности, власти, одговорности, културе, разума, апстрактног мишљења, свесности, правде итд., док је женски принцип дионизијски принцип материје, пасивности, потчињености, природе, осећања, инстиктивности, несвесности, конкретног мишљења, милосрђа и сл. Такво тумачење мушких и женских особина је својствено и филозофији и колективној свести.

(Рябов 1997: 29–30)

У репликама „неживих“ мушких ликова драме присутан је стереотип мушког принципа, док су у репликама „живих“ женских ликова присутни елементи женског принципа уз константно преиспитивање веродостојности и основаности једног и другог. Мушки глас је присутан у виду цитата, што наглашава намерно дистанцирање текста од перпективе мита. У мушком дискурсу су приметни дискурс реалног, колективног и историјског који се уклапају у женски фикционални свет. Да би доградила тај фикционални женски микрокосмос и представила целокупан утицај једног света на други, ауторка користи дела и коресподенцију штуровaца као израз друштвених захтева који притискају и деле женске субјекте. Дејство „мушког“ света на „женски“ може се пренети на положај жена у друштву кроз историју. Цитирањем се преноси историјска стварност (нпр. језички плурализам)[228] и приказују се начини и средства формирања романтичарског мита и мита о штуровцима од њихових почетака.

Психоанализа и аналитичка психологија Карла Густава Јунга пружа могућност интерпретације канонизованих представа и узајамног дејства колективног и индивидуалног несвесног. Слике Људовита Штура и штуровaца су канонизоване (што можемо видети по јединој репродукованој фотографији Љ. Штура, која се претворила у симбол националног препорода) и уз помоћ књижевних текстова представљају архетип укотвљен у свести словачког народа. Архетип је према К. Г. Јунгу црта колективног несвесног, он је наслеђена форма која обитава у несвесном појединца и може се приметити у миту (причи) или сну. Настаје таложењем људског искуства и представља доминантне црте у колективној слици света (в. Jung 1978: 101). Променом људског искуства мења се и колективна слика света и настају нови архетипови. Јунг разликује архетип као мотив од митолошких слика као свесних архетипских представа које се могу разликовати од културе до културе или од појединца до појединца: „Архетип је тежња да се створе такве представе мотива – представе које се у великој мери могу разликовати у детаљима, а да при том не изгубе свој основни облик. Постоји, на пример, много представа мотива о несложној браћи, али сам мотив остаје исти“ (Јунг 1996: 73).

---

[228] У то време су у употреби били претходно кодификован словачки језик и чешки језик. Словачки језик, чију кодификацију је извршио Антон Бернолак 1787. године, користили су католици, док су чешки језик користили евангелисти. Штуровци су као евангелисти почели своје деловање на чешком па су присутни цитати њихових дела из времена пре кодификације 1843. у драми наведени у оригиналу.

Свака архетипска представа осим историјских чињеница садржи и елементе који су део колективног несвесног целог човечанства (архетипове). Тако се Љ. Штуру, на пример, приписују одлике архетипова чаробњака, јунака или пророка (мана-личности према Јунговој терминологији (Jung 1978: 248)), што видимо у цитираним одломцима Хурбанове биографије Љ. Штура.[229] Основом за такво виђење сматрамо пре свега Штурову аскезу обавијену велом мистерије, због које он бива издвојен из групе и стиче епитете надљудскости.

Он је у драмском тексту и биографији симболички представљан различитим животињама – орлом, соколом и јеленом – које своје симболичко значење црпу из колективног несвесног. Орао је тако у хришћанској традицији један од апостола (Јунг 1996: 14–15) или сам Христ, а у словенској митологији представља божју птицу која, заједно са соколом, остварује везу са богом. Соко према Јунговим студијама алхемијских симбола може бити схваћен и као феникс (Уп. *Mysterium conjuctionis*). Лов на јелене је симбол сексуалног чина (Јунг 1996: 26), а сам јелен симбол васкрсења и самим тим се идентификује са различитим божанским фигурама (па и Христом) (в. Срејовић 2001). Таква симболика лова на јелене у тексту се повезује са могућом хомосексуалном оријентацијом Љ. Штура. На више места поменуто поређење Штура са јеленом у биографији (Juráňová 2014: 85) наводи нас на ближе посматрање симболике јелена, чије тумачење управо потврђује аскезу као основ за формирање мита: „Рог је несумњиво фалусни симбол [...], а пошто расте из главе, средишта духа, он представља сублимирану еротску снагу, неисквареност, племенитост, духовно оплођујућу силу и божанску моћ“ (Trebješanin 2011: 183). Јулија Кристева акезу повезује са меланхолијом наводећи античко тумачење исте, према којем је она одлика изузетних људи (Кристева 1994: 13–14). Орла, као симбол духа који је „повезан са мушким и очинским принципом“ (Trebješanin 2011: 301), повезујемо са виђењем Штура као оца језика и народа.

Метафора у наслову се односи на жене посматране као посуде, што је лајтмотив драме. Метафору посуде везујемо за архетип Мајке, а она истовремено представља положај жене у култури – као оне у коју се усипају значења која она мора трпети (издржати), а која сама нема значење. Према Јунгу је архетип Мајке један од основних архетипова који се у архетипској представи може актуелизовати као Мајка Природа, отаџбина, богиња, али и шупље, мрачно, страшно, смрт, то јест, зазорно (Kristeva 1989: 8) Женскост је подношење жртве зарад културе (Iveković 1989: 249 – 250). На тај начин су јунакиње заправо „означене“ својим животним сапутницима, који се тако јављају и у улози њихових означитеља. У том смислу је најупечатљивији лик Марине Пишлове Гержове с обзиром на то да је она инспирација за дело *Марина* романтичарског песника Андреја Сладковича. Марина на сцену излази рецитујући стихове поеме са белом марамом преко маске на лицу. Маска представља књижевно дело које њој даје идентитет у колективном сећању. Она је ту у јунговском смислу *persona* – идентитет наметнут од стране друштва који има функцију уклапања појединца у друштвене оквире (Jung 1978: 170–171). С једне стране, Марина се потпуно саживела са колективном представом, а с друге стране потискује свој живот одвојен од живота поеме показујући немогућност стапања друштвеног идеала жене са њеном правом природом.[230]

---

[229] К. Хорак своје драме о Љ. Штуру базира управо на његовом месијанизму, што се одаје већ у називу драма *Пророк Штур* и *„... нека буде царство твоје...“*. В. анализу горе.

[230] „Постојали су песници који су по сваку цену истеривали нешто што је било различито у односу на предање – мушкарци који су били у стању да воле љубав; дакле да воле друге и да их желе, да мисле жену која се опирала да буде самлевена и која се изграђивала у савршени субјекат, у једнакост, другим речима ‚немогућ' субјекат, неодржив у постојећим друштвеним оквирима: такву жену, песник је могао да жели искључиво раскидајући кодове који је поништавају.“ (Siksu 2010 – непагиновано) Романтичарски песник Сладкович у својој поеми описује савршен субјекат који није могао постојати у тадашњим друштвеним околностима и та немогућност истовременог постојања жене и поеме која је описује је оно што располућује Марину.

Епитет „сребрне“ у опису посуда се у овом контексту користи за означавање другоразредности и потлаченог положаја жена у друштву. Лајтмотив посуде у различитим контекстима прати мотив цвећа због изражене симболичности. Цвеће је пре свега симбол женствености и женског принципа и у том смислу је у контрасту са симболима мушког принципа (орао, соко, јелен). Неговање цвећа представља стереотипне женске послове – бригу о домаћинству, деци, неговање љубави. Такође је део посмртног ритуала те је и стога важан чинилац текста. На први поглед банална размена реплика о омиљеном цвећу је иронична, али доприноси постизању прочишћења и катарзе која омогућава јунакињама да почивају у миру. Симболика цвећа такође помаже карактеризацији ликова. Тако беле раде, које наводи Ањичка, симболизују верност и оданост, а љубичице су симбол Богородице. Маринин љиљан је рајски цвет, симбол бесмртности и спаса. Аделкина лала је заправо њено вићење Штура – симболизује славу, али и охолост.

Према Јулији Кристевој фобије се изражавају у језику превасходно метафоризацијом те је метафора овде израз страха (Kristeva 1989: 7–11), првенствено од женског, које Ј. Кристева дефинише као зазорно.[231] Према Кристевој „Зазорно има само једно од својстава објекта – својство да се супротставља мојем *ја*. Но, ако ме објект, супротстављајући се, уравнотежује у крхкој пређи жеље за смислом која ме неодређено, бесконачно заправо чини њој хомологном, зазорно, напротив, тај пали објект, корјенито је изопћеник и одвлачи ме онамо гдје се смисао слама.“ У том смислу би зазорно било слично Јунговом вићењу мрачног материјала који потиче из Несвесног у случају предоминације *logosa* над *erosom*. *Logos* је суђење, разликовање и сазнавање (мушки принцип), а *eros* стављање у односе (Jung 1996: 44). „Тенденција за што већим раздвајањем супротности је потребна да би се успоставила јасна свест, јер дискриминација спада у њено биће.“ (Jung 1996: 77), а у случају превелике једностраности свести, она се компензује од стране несвесног, што омогућава продор оног зазорног. Зазорно, такође, може да се протумачи као Јунгова Сенка, несвесни део психе који треба да се асимилује и интегрише са Персоном да би се постигло Сопство у процесу индивидуације. Јунг Сопство дефинише као виртуелну тачку између свесног и несвесног (Jung 1996: 48).

Текст Ј. Јурањове приказује и преиспитује управо зазорност као женску Другост и критички се односи према друштвеној слици жене која у њеном тексту постаје несвесни материјал друштва који треба интегрисати зарад постизања Сопства. Истовремено, као што смо већ рекли, јунакиње које су живеле у сенци великих мушкараца бивају затворене у лимб – вечни конфликт између друштвених захтева и сопства. Тај конфликт у субјектима узрокује цепање личности и меланхолију, присутну пре свега у говору лика Аделе Остролуцке. Аделин унутрашњи конфликт почива на супротности између свесног Ја и Анимуса: „Хтела сам да будем муза, а можда и нисам хтела, хтела сам да будем... можда орао или соко да би ме приметио, а остала сам створ“ (Juráňová 2014: 60). Овде је слика музе израз женствености (и самим тим свесног Ја), док је прижељкивана идентификација са орлом или соколом (симболима челника словачког националног препорода) израз свесне жеље за приближавањем Љ. Штуру, али и одраз тенденције мушког принципа у несвесном. Понављање Штуровог вићења ње (створ) је израз фиксације и трауме. Аделина меланхолија је такође проузрокована губитком жељеног објекта, с тим што је изгубљени објекат истовремено и она сама: „Нестанак неопходног бића наставља да ми одузима највреднији дио мене саме: видим га као рану или лишавање, да бих

[231] „У *Моћи ужаса* Кристева проучава женско као друго. То друго уједно је одвратно и одбачено ‚зазорно', а сеже у хаос који је постојао пре језика. У симболичком поретку оно се назире као нешто страшно и опасно по систем, нешто претеће, гадљиво, непојмљиво као смрт. У сваком симболичком поретку зазорно измиче симболизацији. Оно је претња људској егзистенцији. Кристева зазорно ставља на место границе где се у патријархалном друштву налази и жена са својим гениталијама. Зазорно је истовремено и моћно у оној мери у којој је женска моћ (генитална, уживалачка, прокреацијска) потиснута и отклоњена из значења, вишак у језику и симболичком, неисказив и непредстављив“ (Pelević 2007). Морамо напоменути да је дефиниција *зазорног* Ј. Кристеве доста блиска Јунговој дефиницији Аниме – женског принципа у мушком несвесном. Анима притом репрезентује и персонификује архетипове и колективно несвесно (Платонов свет идеја). В. *Mysterium conjuctionis*.

ипак открила да је моја мука само одгађање мржње или жеље за присвајањем што храним ради неког или нечег који су ме издали или напустили.“ (Кристева 1994: 11) Код Аделе је могуће приметити Фројдове карактеристике меланхоличног субјекта: тескобу, незаинтересованост за свет око себе, немогућност осећања љубави, резигнација сваке активности која не води до размишљања о изгубљеном објекту и аутодеструктивни губитак самопоштовања који води до ирационалне жеље за кажњавањем (Freud 1917: 244). Њен излазак из лимба био би омогућен свесним прихватањем реалности и повлачењем либида из изгубљеног објекта да би инстикт за самоодржањем превладао над жељом за самоуништењем. Због немогућности да се изгубљени објекат натера да трпи последице свог делања, жеља за уништењем се пројектује на желећи субјекат[232] (Freud 1917: 248).

Са друге стране стоји Ањичкин унутрашњи конфликт изазван временом у којем је живела – осуђивали су је због тога што је била глумица и сматрали да због тога неће да се уда. Тај конфликт код ње балансира подршка коју је добила од оца – али не и од мужа, с обзиром на то да је након удаје престала да наступа – док такав контратег у Аделиној личности не постоји. Код Марине је раскол субјекта узрокован тиме што, како она каже, има два гроба – један у ком почива са мужем, а један који је празан (Juráňová 2014: 60). Стварно својим сматра само онај други, књижевни, јер јој је он донео вечни, али и идеализован живот. Тај идеализован живот је у Маринином случају изгубљени жељени објекат који изазива меланхолију.

Осим израза аутодеструктивности и стално присутне иронije, у Аделиним исказима постоје и значајне метафоричке игре речима, којима она изражава своје негативно животно искуство изазвано платонском природом односа са Љ. Штуром: „Пламичак је стално распиривао својом неодлучношћу и тако је пламичак горео, гасио се, опет би се мало разгорео, све док од тога нисам добила упалу плућа. Даље гори, затим још само тиња, исто као туберкулоза у мојим плућима“ (Juráňová 2014: 58). Пламен овде означава љубав која је Аделу убила и не дозвољава јој да почива у миру.

Једино у њеном говору постоји изражена критика достигнућа штуровске генерације и преиспитивање вредности романтичарске књижевности:

> [...] Читала сам их као идоле. Та другачије то и није могло да се чита. Уопште то није могло да се чита. Мозак ми је притом патио, боже. Какво је то мучење било – читати те тешке реченице, тако тешке и тако... а те речи! Како је то било необрађено. Сигурно је било мучење и писати их. Видело се то. Па Штур и јесте много патио док не би нешто написао. Иако је писао много, веома много, стално је писао. Пре свега писма. Свима. Само мени не. И стално је и патио, за народ, за земљу, за понижен народ, за домовину, за Татре, за све орлове, и соколе... патио је и патио, није могао да се напати.

(Juráňová 2014: 51)

Критика због Аделине огорчености има изразито личну ноту, те питање поновног процењивања остаје отворено да би процес завршио читалац. Исти статус има и критика виђења жене као идеје коју затим реализује мушкарац и сребрне посуде коју испуњава „златним јабукама“ (Juráňová 2014: 67). У том смислу Адела остаје празна посуда, а њена смрт је саможртвовање за љубав, које је у контрасту са Штуровим подношењем жртве за народ. Аделина жеља за Штуром је израз аутосаботаже:

---

[232] „Волим га [...], али га још више мрзим; зато што га волим, да га не бих изгубио, ја га смјештам у себе; али пошто га мрзим, то друго у мени је зло ја, ја сам зао, ја сам ништа, ја се убијам.“ – овом реченицом Кристева објашњава „дијалектику идеализације и девалоризације себе и другог, цјелину промена које почивају на механизму *идентификације*“ која функционише унутар субјекта и нагони га на самоуништење, „јер идентификовањем мене са другим вољеним-мрским, утјеловљењем-интропојекцијом-пројекцијом, у себи смјештам његову дивну страну која постаје мој тирански и неопходан судац, као и његову гнусну страну која ме понижава и коју желим ликвидирати.“ (Кристева 1994: 18 – 19)

> Знате шта ја мислим сад, кад је већ давно све прошло? Да Штур за мене није био онај прави. Ни ја за њега. Била сам у искушењу да будем његово искушење. Наравно да сам била поштена, ни на шта друго нисам мислила, само на идеале, али то само зато што њега ништа друго није привлачило, само идеали. Ви никад нисте били у искушењу да добијете нешто што је недоступно?

(Juráňová 2014: 55)

Виђење женскости као зазорног је пре свега присутно у цититима из дела и коресподенције Љ. Штура. На пример, приликом свадбе свог сарадника и пријатеља Ј. М. Хурбана је пријатељима написао да иде на његов погреб (Juráňová 2014: 50). У равни целог текста се пак показује потврда Кристевине тврдње да је виђење жене као другог заправо основ за стваралаштво и темељ целе културе (Iveković 1989: 248).[233] Јурањова циљано скреће пажњу на чињеницу да без жена у задњим редовима не би било ни великана, нити потомака и будућности. Скретање пажње на жене као стубове културе је изразито субверзивно у односу на доминантни дискурс.

Јунакиње своје фрустрације и трауме, проузроковане својим положајем, изражавају непрестаним понављањем које можемо окарактерисати као говор меланхолика. Пошто је према Жаку Лакану, несвено структурирано као језик (Lacan 1990: 7), разрешење трауме је једино кроз језик и могуће (Фројдов *talking cure* или "чишћење димњака" (Freud 2000, 2007, 2010: 29)) те су стога реплике израз тог несвесног јунакиња у покушају изласка из лимба. Лимб почива на томе што јунакиње немају права на мир, јер су урођене у колективно мишљење – њима влада колективна представа о њима самима. Њихов индивидуални идентитет не постоји, јер на његовом месту стоји *persona* претворена у архетип. Стога Ј. Јурањова текстом заправо покушава да демистификује њихове „означитеље", да их од њих одвоји, и да им на тај начин омогући изражавање карактера који би од њих створио целовите личности.

Крај драме је отворен, али само за Аделу – она је једина која нема могућност изласка из лимба, као „празна" посуда (то јест, испуњена катастрофом Љ. Штура (Juráňová 2014: 57). Остале јунакиње – и уз помоћ Јана Калинчјака, достижу мир и помирење са минулим животом путем захвалности за његове позитивне стране. Тако излечење разговором за њих бива успешно. Приликом „чишћења димњака" избацују из себе фрустрације и све оно негативно да би се на крају присећале лепих тренутака и догађаја, свих малих радости које им је живот донео (љубавна писма, срећу поводом успеха деце) и изражавају захвалност за све добро што су доживеле.

Срећемо се са брисањем граница међу половима и заменом улога и у томе можемо видети инспирацију стваралаштвом К. Черчил за коју је карактеристично поигравање са сексуалним идентитетом путем поделе улога. У Ањичкиној микро причи о позоришту и момака који су играли женске улоге је довођење родног идентитета у сумњу помешано са стереотипима о строгој подели на женске и мушке послове, али је најизразитије у сцени луткарског позоришта, у којој жене преузимају мушки простор. Јурањова пак скида познату причу о штуровском излету на Дјевин са пиједестала и депатетизује је тиме што наводи да извођење треба истовремено да подсећа на кримић и дечју игру (в. Juráňová 2014: 92). С једне стране крими-расплет објашњава ликовива шта их је привукло и повезало, а дечја игра представља корак ка помирљивом расплету.

У тематски округ драма Ј. Јурањове спадају женске теме – теме материнства, друштвеног положаја жена и њихова зависност од мушкараца, брака и друштвеног уређења, које зависи од

---

[233] „Жена материјално омогућује језик, који као језик Оца на њој почива па је зато и не представља. Језик је законодаван, он је симболички поредак унутар којега се крећемо и који све нас одређује. Симболички је поредак репресиван, а репресиван је особито за оно друго, које није норма, за женско. Трагове женског, симболичким (и дакле језиком) непредстављивог и непредстављеног, Кристева тражи у категорији семиотичког. Семиотичко је предсимболичко, везано за првобитно материнско, а не још за узурпацију рађања, што ће бити симболичка функција Оца који јест/омогућује језик. Оно је старије од језика, дакле језиком неизрециво: оно у језику проговара евентуално, ако уопће, само искоса, субверзивно (у поезији, љубави, и сл.)" (Iveković 1989: 246)

мушког поимања стварности. Обе ауторке зато ову чињеницу изврћу и истовремено доводе у сумњу и идентитет жена, јер је према Цудит Батлер подређеност жена мушкарцима управо оно што их дефинише.[234] Батлер овде првенствено мисли на иницијално формирање идентитета код детета које је природно везано за своје родитеље и његова егзистенција у потпуности зависи од њих. Ова иницијална ситуација се преноси на друге околности зависности и подређености, где је субјекат формиран околностима, али су те околности истовремено формиране и тиме што их он прихвата. Ово објашњава горчину с којом говори лик Аделе Остролуце као „неиспуњена посуда“ – неостварена жена и помиреност осталих са околностима, коју илуструје понављана и варирана метафора жене као посуде: „АЊИЧКА Кад се боље погледа, мој живот је био испуњен до врха. До краја. Ништа више у њега не би стало (Juráňová 2014: 57) или „АНТОНИЈА Жена. Мајка његове деце. Испунио је цео мој живот. Учинио ме је попадијом.“ (Juráňová 2014: 63). Јурањова ради са ликом Аделке као са граничним (лиминалним) ликом. Њен идентитет није фиксиран и она сама га доводи у питање, јер није дефинисан споља. Штуров језик ју је означио за „створа“, а Јурањова је зато означава као андрогини лик и као ону која није желела (и није могла) бити испуњена мушким садржајем, јер није била усклађена са замишљеном сликом жене/супруге/мајке. Ово ауторки даје простор за преиспитивање односа и друштвеног уређења наизглед споља.

Сиксу сматра женски израз за изражавање из тела и о телу и телесности. Метафоричност Јурањове у грађењу Аделиних реплика се повезује са телесношћу и конкретним које је конфронтирано са мушким абстрактин идеалним дискурсом. Јурањова у њима користи асоцијативни принцип приповедања и парономазију, а више израза понавља и варира: пламен, палити (пећи, горети), температура, суша, сушица итд. креирају слику неостварене љубави са Штуром и словачки назив за туберкулозу – suchoty (сушица) од које је умрла повезује са карактеризацијом Штура и њиховог односа (suchý – досадан). Метафоричност помаже креирању женског писма и света помоћу језика ове „незавршеног“ и „непотпуног“ контрапунктичног лика.

Откривању женске историје посвећен је и сценарио *М.Х.Л* (2009) Славе Даубнерове. Даубнерова посвећује пажњу жени која је опет повезана са значајним мушкарцем, Густавом Хусаком, али се од њега одвојила. Магда Хусакова Локвенцова је била прва позоришна редитељка, глумица, а у време када јој је било забрањено да режира је поставила темеље збирке Позоришног института. Текст коришћен у поставци *М.Х.Л.* сматрамо сценаријем, јер је настао у оквиру и за конкретну поставку: „Сценарио може бити тачно одређен или слободан – или је план традиционалног догађаја [...] или настаје током проба на основу конкретног текста, као што је у ортодоксном западном позоришту (Schechner 2009: 76) У Шекнеровом схватању је драма фиксиран текст који постоји пре и након поставке, који од конкретне поставке не зависи и намењен је читању или постављању, док је сценарио заправо драматуршко-редитељска

[234] На местима на којима Јурањова напада још увек живу традицију, Черчил напада актуелну стварност у којој су на позиције моћи дошле не феминисткиње, већ жене које преузимају мушке особине и начине понашања уместо доношења аутентичног женског искуства у јавни живот. Процес историзације Черчилове је у том смислу комплекснијаи од испитивања основа народног идентитета, јер интертекстуални/интермедијални ликови врше функцију глобализације и универзализације друштвених проблема. Питање религије се повезује са проблемом патријархалног одгоја који је традиционално тлачио жене, али и костим игра значајну улогу у изражавању женскости, поигравања с полом, али и подређивањем жена, где изражава поменуту (Батлер) двојну природу подређивања: на пример Изабела Бирд упркос нетрадиционалном начину живота доказује своју женскост хаљинама, гардероба Леди Ницо је повезана са двојним идентитетом куртизане/монахиње, одело папе Јоване са променом пола, а Мерилин је од женскости оставила само сукњу. Енџина премала хаљина истовремено симболизује њено обожавање Мерилин и њену незрелост. Черчилова метафором обавезног облачења изражава одређену меру идентификације са подређеношћу коју Јурањова изражава коначним налажењем мира са субјективизацијом захваљујући деци које је јунакињама пружило подређивање супрузима. Заједничка особина свих јунакиња је да или нису имале или су изгубиле децу – Мерилин је једина која није желела децу и оставила је Енџи сестри – што намеће тему мајчинства као једну од централних у овој драми. Ова тема посредује даља феминистичка питања, као што је наизглед мања вредност женске деце (в. Churchill 1982, s. 27)

интерпретација конкретног драмског текста. У случају *М. Х. Л.* драма не постоји – постоји само сценарио, чија је ауторка редитељка и глумица у једном, и који је коначан облик добио уз помоћ драматурга Петера Грауса. Дајемо предност термину сценарио пред појмом комад, јер дозвољава одређена одступања у процесу постављања и извођења и због тога што, као и већина документарних драма, није намењен читању.

Сиже је хронолошки распоређен и сва напетост проистиче из животних околности Магде Хусакове-Локвенцове, чије кључне моменте драматургија наглашава. Настаје монтажом цитата, што значи да је настао на основу цитираног архивског материјала и ставља га у фиктивни оквир позорнице студија Позоришног института (Štúdio 12), те сматрамо да је ово документарна драма. Д. Подмакова пак сматра да *М.Х Л.* припада истој категорији као *Tuco*, те следи да балансира између историјске и документарне драме „Креирању позоришне слике од најаутентичнијег могућег материјала. Овде можемо класификовати Балековог *Tuca* у Позоришту Арена (2005) и *М.Х.Л.* Даубнерове (2010). Овакав сценарио се може преплитати с књижевности факта.“ (Podmaková 2011: 132)

Даубнерова у својој докторској дисертацији објашњава изворе које је користила приликом писања драме: документарни материјал потиче из архива Института за позориште (редитељске књиге, белешке у рукопису, позоришна критика); монографије Надежде Линдовске; затвореничког списа Г. Хусака, личне коресподенције са пријатељицама, глумицама Ољгом Лихардовом и Евом Фоустковом-Кемровом и писама Е. Б. Лукачу,[235] који је у то време радио у министарству; дневника које су Даубнеровој дали Магдин син и снаја и унук О. Лихардове; снимака из Словачког института за филм, Словачке телевизије и Словачког радија; докумената Државне безбедности, лекарских извештаја и филмова у којима је играла (превасходно *Vlčie diery*). У дневничким записима, белешкама или писмима се ради о објективизацији сопства, али они представљају тачку најближу суштини особе која више не може да говори у своје име. Користе се позоришна средства која не би могла бити део традиционалног драмског текста (осим у дугим сценским напоменама), али припадају сценарију.

Ово није биографска драма, већ потрага за истином о Магди Хусаковој, подсећање на њену личност, али и анализа положаја жене у позоришту и налажења равнотеже између приватног и јавног:

> Прикупљање материјала и истраживање резултирали су позоришном обрадом, при чему циљ није било креирање биографског дела које би доносило биографске податке, већ акумулирање тема које би осликале слику жене уметнице као такве, у личним, друштвеним и политичким односима. Личност Магде Хусакове Локвенцове је постала модел жене која покушава да оствари своје амбиције на пољу позоришне режије.

(Daubnerová 2012: 113)

Истовремено се ради о испитивању сопственог идентитета, јер се Даубнерова идентификује са Хусаковом-Локвенцовом на личном плану. У глумачком смислу пак не постоји поистовећивање глумца са ликом који игра, јер Даубнерова Магду игра са израженом дистанцом:

> Рецензије које описују њену глуму као глуму рационалне дистанце су ми биле блиске по томе што кад сам на сцени ‚играм' на сличан начин. То је с моје стране коментар. Коментар на тему Магде Хусакова-Локвенцова. Играње Магде Хусакове-Локвенцове, покушај имитирања, покушај да глумачки реализујем њене емоције и њене драматичне животне ситуације бих сматрала непоштовањем […]

(Daubnerová 2012: 121–122)

[235] Емил Болеслав Лукач био је неосимболистички песник у међуратном периоду, у току рата је учествовао у функционисању фашистичке Словачке државе.

Овакав начин играња приближава поставку перформансу: „Литерарне изведбе су, као констативи, оне које значење успостављају представљајући извођењем постојеће садржаје, а перформативне су, као перформативи, оне које (про)изводе, реализују своја значења у самом чину извођења.“ (Vujanović 2006: 128), Даубнерова Хусакову не игра, већ поставља изводећи (а не констатујући) чињенице о њеном животу, а тражење значења препушта публици. Хусакова-Локвенцова постаје основа, носећа тема, која омогућава испитивање више других, укључујући саму глуму и режију, али и положај жене на традиционално мушким пословима, или раскол између приватног и јавног и утицај колективног на индивидуално: „[...] прва тема која се јављала: покушај креирања њене слике из мишљења људи о њој с једне, и стварна слика, оно што је она осећала да јесте с друге стране, и разлика између те две слике.“ (Daubnerová 2012: 113). Са мишљењем других који су је лично познавали се пак не срећемо – изнесено мишљење о Локвенцовој је оно из критике и жуте штампе, која је била диктирана политичким околностима. „Фидбек“, т. ј. информације о њој од њених савременика, пријатеља, рођака, које би биле део сценарија би сигурно допринеле његовој веристичности.[236]

Сценарио има кружну структуру, јер Магда на почетку и на крају пада у несвест и њена смрт уоквирује радњу. Већ на почетку је напетост која се тиче краја драме „суспендована“, елиминисана, што је карактеристично за тип драме која покушава да прикаже историјску стварност: „Документаристичка игра утолико се налази суочена с тешкоћом сличном тешкоћи сваке повијесне драме која мора покушати немогуће: оно што је повијесно већ познато још једном приказати као неизвјесно догађање о којему се одлучује тек тијеком процедуре. Напетост није у тијеку догађаја, него је она стварна, мисаона, најчешће етичко-морална: не ради се о свијету који се драмски приповиједа, који се ‚тематизује’“ (Lehmann 2004: 70)[237] У Магдином случају се пак ради о релативно заборављеној особи и у том смислу је комад њено поновно откривање и налажење места за њу у ванкњижевној стварности. Пошто не постоји напетост која проистиче из краја ка којем се иде, оно мора бити побуђено на другачији начин – и то помоћу питања како је дошло до тог краја. У том смислу је структура слична оној у криминалистичким жанровима – ради се о откривању „кривца“ за смрт протагонисткиње.

Њено падање у несвест креира иницијални моменат напетости, јер се реципијент пита како је до тога дошло. Други присутан тип напетости у вези је са споредним темама као што су равноправност, аутентичност и усамљеност. У експозицији видимо карактеризацију Хусакове као „чудне жене“ – цела експозиција почива на њеној јединствености и усамљености која је средишња тачка у карактеризацији лика. Играње тениса и савршено постављање стола које је већ део колизије је даље карактеризује као припадницу грађанства. Приликом играња тениса размишља о слободи жена да нађу властити пут и о праву жене на властити идентитет, чиме поставља питање и нуди га реципијенту на даље промишљање.

Колизија је заправо градирање онога што је задато у уводу (в. Fraytag 1946: 56). Овде се одмах на почетку упознајемо са антагонистима – пре свега са припадницима Државне безбедности. Хусакову од почетка прате, али је „незанимљива“. На почетку је мирна, али њена лична особеност и специфичне животне околности, с којима смо се упознали на почетку су погонска сила радње. Овде се Хусакова приказује као редитељка и глумица за коју је карактеристично дистанцирање од лика. Превасходно на том месту видимо идентификацију Даубнерове са Хусаковом, јер имају сличан глумачки стил: „Магда Хусакова Локвенцова је била рационални тип и њен рацио ју је спречавао да на сцени попусти узде емоцијама. Разумела

[236] Разлог за изостављање повратних информација је можда то што комплетна коресподенција М. Хусакове-Лолвенцове није доступна јавности.

[237] У последњој реченици се хрватски и словачки превод Леманове студије у одређеној мери разликује и зато на ово место стављамо превод словачког текста: „Напетост не настаје у следу догађаја, објективна је, мисаона, већином етичко-морална : не ради се о драмски приповеданом, већ о ‚договореном’ свету.“ (Lehmann 2007: 62) (Lehmann 2009: 69).

је оно што игра и очигледно јој је била ближа пре епска глума, дистанцирана глума.“ (Daubnerová 2012: 120).

Централна тема колизије су брачни односи и мајчинство и поменуто постављање стола је метафора породичног живота. Пажња коју Хусакова посвећује постављању стола је истовремено њена доминантна особина и упознаје реципијента са прецизношћу и посвећеношћу са којом је радила припрему за режију. Тамо се налази лифт (патерностер),[238] који је при подизању метафора каријерног раста и обрнуто – његово спуштање означава пад упризорен неповољним позоришним критикама. Приватни живот и каријера се међусобно преплићу и зато је сцена спуштања лифта она која припада врхунцу драме.[239] Чине га лични, егзистенцијални и професионални проблеми са којима се Хусакова суочавала и с којима се борила. Криза у личном животу Хусакове-Локвенцове узрокована је процесом са тзв. „буржоазним националистима“[240] у којем је њен супруг, Густав Хусак, осуђен на доживотни затвор. Она је добила отказ кад је одлучила да не одбаци Хусака након ултиматума, остала је без средстава за живот и по жутој штампи су се ширили клевете о њој. Тањир који разбија приликом постављања стола је метафора проблема у браку.

Перипетија почиње покушајем лепљења тог тањира и то је заправо трагични моменат који указује на узалудност протагонисткињих покушаја да побољша свој положај. Контрапункт у перипетији представља остварен љубавни однос са глумцем Цтиборм Филчиком, који доноси краткотрајну срећу. У моменту последње напетости се појављује нада да ће се живот главне јунакиње окренути на боље (рехабилитација Хусака, успешан повратак режији), али радња се незаустављиво наставља ка трагичном расплету. Магда више није у лифту који приказује њене успехе или неуспехе, већ непомично стоји пред њим. Поступно сазнајемо да антагониста није само политика или период у ком је живела, већ заправо сви – Хусакова-Локвенцова је све више сама и усамљена. Помоћнице би могле бити реципијенткиње њених писама, али немамо прилику да чујемо њихове одговоре и тиме је осећај напуштености протагонисткиње појачан и преноси се на реципијента.

Катастрофу чине цитати из лекарских извештаја који дају информације о њеној болести: „Дијагноза: превремено стари“ (Daubnerová 2011). Магдини монолози изражавају разочарање, умор, тескобу и бол, дезилузију. Љубавна веза је завршена и последњи Магдин монолог је у неку руку одустајање од живота: „Не умем овде да живим. Гнусна, зла Братислава [...] Требало би да размишљам каква је то жудња за поштовањем која му диктира овакво понашање. Каква врста доследности, какав циљ му је тако драг да поред њега ја и он не значимо ништа. Заправо, ја не значим ништа“ (Daubnerová, 2011)[241]

На крају пада у несвест, чиме драма добија цикличну структуру. Линија радње заправо почива на особености главног лика и специфичности њеног живота која води до потпуне резигнације у самоћи. Динамични моменти су креирани околностима из њеног „спољног“ живота, док се фокус поступно у току комада помера на оне статичније унутрашње околности које су водиле до њеног краха. У последњим сценама се перформерка у лифту увија приказујући тескобу.

---

[238] Лифт је јака визуална метафора која се преноси на задња врата сцене. Ова врата представљају специфичност оригиналног позоришта Студија 12 и пренос на одређени начин везује поставку за овај простор и отежава преношење у други контекст.

[239] „*Врхунац драме је оно место у драми на ком долази до великог и одлучујућег догађаја растуће борбе. То је обично врхунац широко развијене сцене којој се припајају мање везивне сцене* [...]“ (Freytag 1946: 58 – оригинални курзив).

[240] У питању су словачки левичари, чланови Комунистичке партије, окупљени махом око часописа *ДАВ*. Окривљени су за неговање словачког национализма у оквиру прве Чехословачке републике. Владимир Клементис је у овом процесу погубљен, а један од познатијих словачких песника међуратног периода, Ладислав Лацо Новомески, осуђен на доживотни затвор. Рехабилитован је у истом периоду кад и Густав Хусак и био је један од његових сарадника током периода нормализације и консолидације.

[241] Цитати сценарија потичу из снимка поставке из 2011. In: INŠTITORISOVÁ, D. a kol.: *K poetike súčasného divadla (heuristika umenia). 1. vyd.* Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa 2013. [DVD.]

Цитати у тексту скрећу пажњу на музику (нпр. Doris Day – Que sera, sera), филмске, телевизијске и друге снимке. Снимци сликају период, креирају други план. На овом месту је функција другог плана олакшавање праћења хронологије и упознавање гледаоца са историјском позадином. Перформерка прве реплике изговара лежећи на земљи, па их читамо као посмртни говор главног лика. Један од малобројних фикционалних тренутака је поменута уводна песма Дорис Дај, која упозорава на специфичност и непредвидивост живота Локвенцове. Музика у перформансу неретко додатно карактеризује лик, а напета музика у паузама за промену сценографије побуђује напетост. Главна карактеристика текста писаног за конкретну поставку је интермедијалност која указује на вантекстуалну стварност.

Иако се ради о монодрами – имамо један лик на сцени – сусрећемо се са већим бројем гласова (нпр. приликом читања бележака Државне безбедности или позоришних и филмских рецензија). Магда с гласовима не успоставља комуникацију, али видимо њене утиске у цитатима из личне кореспонденције. Елементи технике вербатима коришћене за писање текста су у колизији са естетизацијом и ритуализацијом карактеристичном за перформанс, јер је „Перформатив интерпретација која трансформише оно што интерпретира.“ (Vujanović 2006: 140). Перформативни говорни чин или перформатив заправо има улогу да изведе и позове на делање, а не да само констатује чињенице о стварности – и то је управо оно што Даубнерова ради кад користи биографске податке за анализу личних и друштвених проблема. Повезивање термина „документ“ и „перформанс“ може звучати парадоксално, али је тешко другачије дефинисати текст, пошто се ради о хибридном жанру.[242]

Даубнерова у свом перформансу покушава да реконструише осећања Хусакове-Локвенцове и да буде инструмент преноса емоција публици, уз разумевање перформативних особина осећања: „Иако се осећања, наравно, догађају и иако су чињеница, изгледа да одбијају да буду сачувана за архив на начин на који објекат или документ или материјални артефакт остаје и онда, као и за сам перформанс, претпостављамо да не могу бити контролисана или сачувана као поуздана.“ (Schneider 2014: 47) Питање о стварном карактеру изведене личности пак остаје отворено. Даубнерова је перформерка, њена глума није психолошка и не ради се о потпуном поистовећивању са играним ликом. На тај начин добијамо инсценацију која је „[...] својом објективном хладноћом провоцирала осећања која у њој имплицитно нису постојала“ (Matejovičová 2010: непагиновано) Она на Хусакову подсећа и не покушава да изазове илузију да јесте Хусакова: „Фаза кад стојим на сцени и доносим резултате овог процеса је између осталог и коментар ових емоција. То је став коначне катарзе, медитације и облик дељења искуства са осталима. То је фаза кад сам се већ помирила с темом и своја осећања већ имам под контролом.“ (Daubnerová 2011: 122) Перформанс је ритуални катарзични догађај, који код гледалаца треба да изазове осећања и да их прати у њиховом мирењу с њима.

Мизансцен је савршено испланиран и изгледа или строго или разиграно, у зависности од контекста. Приликом распоређивања фасцикли на под, што симболизује рад Локвенцове у банци, мизансцен и говор тела указује на досаду и умор, који је код Локвенцове изазивао некреативан канцеларијски посао. У коментару друштвено-политичких околности је присутна ирониja, али Даубнерова не иде даље од тога и избегава коментарисање свих контроверзних тема. Доминантан реквизит је редитељски сточић с лампом у којој се налази камера која на позадинско платно преноси постављање стола, лепљење разбијеног тањира, писање писама или у режијску књигу итд. Сточић у оквиру стално присутне опозиције представља приватно које утиче на јавно (обрнуто приказују снимци из тог периода). Упркос томе што Даубнерова не покушава да имитира Локвенцову, ипак је обавила истраживање њених фотографија да би

[242] Око тога се слаже и позоришна критика кад назива *М.Х.Л.*: „Мултимедијалним позориштем на граници концептуалне уметности“ (Sikora 2011: 9), али и: „Неко може ово називати неправилном драматургијом, неко постдрамским позориштем, други документарно позориште (или популарни *docu-theatre*)” (Christov 2010: непагиновано).

обрадила гестове, мимику и костим. Из тога проистиче контраст између рационалног, строгог изгледа Локвенцове и личних осећања исказаних у писмима.

Магда се налази иза платна од тила, што указује на (узалудан?) напор да се разуме њен приватан живот. На тилу се преносе снимци догађаја из приказаног периода који су утицали на лични живот протагонисткиње. На задњим вратима се преноси перформерка на снимцима, али и током играња, што удваја простор, а тиме и стварност – глумица Даубнерова игра глумицу Локвенцову и преношење поставља питање шта је само игра, а шта живот и – чији живот. Улажењем и излажењем из улоге, умножавањем стварности и преплитањем стварности и фикције снимцима се наглашава перформативност идентитета, која претпоставља да је тешко (ако је уопште могуће) доћи до суштине личности.

Драме *Госпођа Ајнштајн*[243] С. Гњидић и *Ајнштајнова жена* П. Павлаца су написане на основу архивског материјала. Ајнштајнова кореспонденција је сачувана у Хебрејском архиву у Јерусалиму,[244] до деведесетих година није била доступна јавности, а тада се постепено омогућава приступ документима о познатом научнику. Драма *Госпођа Ајнштајн* настала је на идеју глумице, продуценткиње и преводитељице Милене Тробозић Гарфилд, која је била у потрази за српском темом која би могла резоновати код америчке публике. Писана је превасходно на основу кореспонденције са Хеленом Савић, чија писма је пронашао Хеленин унук Милан Поповић. На словачкој страни је глумица Зита Фуркова, након читања превода књиге Десанке Трбуховић Ђурић *У сенци Алберта Ајнштајна*,[245] замолила драмског писца Петра Павлаца да напише текст за њено матично позориште Асторка Корзо ’90. По истим или сличним репликама видимо да су оба текста базирана на истом архивском материјалу. Најзначајнију улогу игра кореспонденција, јер приписивање документованих, тј. написаних исказа даје ликовима историјских актера црту веродостојности.

Комад *Госпођа Ајнштајн* је дуодрама просторно смештена у лимб у којем се јунаци срећу након своје смрти и сагледавају заједнички живот из ванвременске перспективе (Gnjidić 2022: рукопис). Лимб је заправо стециште свих времена које драмски текст приказује – време се овде релативизује и преводи у простор, а драма постаје „пејзаж“, тј. „сабирн[о] мест[о] свих темпоралности које се могу укрштати у драми“ (Sarazak 2015: 62) С тачке гледишта структуре је значајно померање са оног што Жан-Пјер Саразак, пратећи Петра Сондија назива проживљеном драмом (Sarazak 2015, 20), тј. драмом у животу Милеве и Алберта у којој су они субјекти; на аналитичку драму у којој се „у представљену радњу уводи приповедање о догађајима који су се одиграли пре почетка драме и који ће се у драми приказати кад је већ све прошло“ (Pavis 2004: 35), у којој су, дакле, Милева и Алберт објекти анализе. Приказана радња је секундарна у односу на примарно проживљену драму. Основни конфликт секундарне драме је проналажење одговора на питање шта је довело Милеву и Алберта на исто место после смрти, из чега проистиче напетост за реципијенте текста.

Обоје спочетка ово место виде као пакао (Gnjidić 2022: рукопис) имплицирајући да њихов брак није био посве идиличан, те је основа заплета проналажење разлога зашто су се обрели у паклу сазданом од продуженог трајања њихове заједнице. Разлог се крије у примарној драми коју ликови сагледавају и анализирају. Ово враћање подсећа на психоаналитички концепт

---

[243] Госпођа Ајнштајн дело је српске драматуршкиње С. Гњидић из 2022. године. Комад је првобитно написан на енглеском језику за америчку публику и у Вашингтону га изводи ExPats Theatre (Позориште исељеника) у режији Карин Росничек са Сашом Олиником и Сесилијом Аурсвалд у главним улогама. Затим је текст преведен на српски и иста редитељка га је поставила на сцени Народног позоришта у Београду са Душанком Стојановић Глид и Гораном Јевтићем у улози Милеве и Алберта Ајнштајна.

[244] Коресподенција је на српском објављена, нпр., у публикацијама Писма Алберту Ајнштајну, Драги моји кумови, Писма Сидонији и Ђоки Гајин, Једно пријатељство, писма Милеве и Алберта Ајнштајна Хелени Савић итд.

[245] Десанка Трбуховић Ђурић је књигу написала 1969. године. Нешто касније је драмска списатељица Вида Огњеновић драматизовала дело *У сенци Алберта Ајнштајна* и преточила га у сценарио за ТВ филм из 1972. године, под називом Милева Ајнштајн. Књига Десанке Трбуховић Ђурић по жанру је историјски приказ и окосница је драмских текстова о Милеви Ајнштајн.

повратка и понављања у циљу разрешења трауме коју је продуковао њихов заједнички живот, али и на идентификовање (трагичке) кривице ликова. Концепт трагичке кривице првенствено се везује за античку трагедију, где је хамартија трагичка или судбоносна грешка: „*hamartia* код њега [Аристотела] значи погрешно увјерење које може довести до појединачне погрешне радње“ (Dukat 1983: 20) која за последицу има катастрофу. Катастрофа је у савременој драми нешто што се већ одиграло у примарној драми, а у секундарној се разматра шта је до ње довело, евентуално се сагледавају њене последице. У овом случају је трагичка катастрофа перманентна патња. Линија радње секундарне драме почиње сусретом и потрагом за каменом који је симбол пара, затим следи период почетка и развоја њиховог односа и кулминира у сцени сусрета са изгубљеном ванбрачном ћерком (Gnjidić 2022: рукопис).

Слике из живота пара творе пејзаж широког кадра да би што више догађаја и детаља било обухваћено и приказано актерима и публици, јер они заједно трагају за одговором на питање о томе шта је узроковало трауму и раде на проналажењу почињене грешке. Техника креирања аналитичког пејзажа подразумева коришћење средстава епизације или дедраматизације драмског текста као што су ретроспекција и антиципација (в. Sarazak 2015: 31). Ретроспективно приповедање је присутно у свим репликама које се односе на време за живота јунака, а антиципација се јавља превасходно у натписима, тј. називима сцена. Јунаци коментаришу проживљену одн. примарну драму из свог актуелног тренутка, те се временске линије мешају истовремено креирајући и одстрањујући напетост. Милева и Алберт глуме прошле верзије себе и играју сцене из живота, те и ту имамо посла са ретроспекцијом која креира двоструку илузију.

За грађење драме је важан принцип игре, који је представљен је у вербалној размени између актера која гради микро-конфликте конфронтацијом Милевиног и Албертовог контекста као говорника: „Узајамни однос појединачних контекста има зато карактер конкуренције, сваки од њих се труди [...] да промени смисао свих осталих контекста да они не би нарушавали његов властити смисао“ (Veltruský 1991: 40). Принцип игре је примењен и у прерушавањима и имитирањима нпр. Ајнштајнове друге супруге Елзе или покојне Милевине и Албертове ћерке (Gnjidić 2022: рукопис). Маскирање представља драму у драми, јер актери преузимају улоге других лица градећи и нарушавајући илузију. Сврха метадраме је отклон од референцијалне илузије не би ли се дошло до истине о стварности: „У оквирима сценског простора ствара се, као код Шекспира, као у грчком позоришту, једна *повлашћена зона* у којој се позориште *издаје за оно што је* (вашарске нумере, песмице, хор, директно обраћање публици). Захваљујући Фројду знамо да кад сањамо да сањамо, сан у сну нам говори истину. Двоструким порицањем, сан сна је истина. Тако исто ’позориште у позоришту’ не показује реалност већ *истину,* оно доводи у питање илузију целог сценског контекста којим је окружено“ (Ibersfeld 1982: 40–41 – курзив оригиналан). У једној од сцена прерушавања тако долазимо до препознавања трагичке погрешке, јер Милева Алберта суочава са духом њихове ћерке (Gnjidić 2022: рукопис). Конфронтацијом родитеља са Лизерл почиње расплет у којем се Ајнштајнови враћају на проживљену трауму и разрешавају је. Разрешење пратимо у последњој сцени кроз повратак на стање с почетка њихове везе.

Лајтмотив драме је каламбур „Wir beide sind Ein stein – Ми смо један камен“. Игра речима сачињена од презимена Ајнштајн чини то да камен постаје симбол породице, њеног распада и спајања Милеве и Алберта у загробном животу. Камење је зато једини сценски артефакт на иначе минималистичкој сцени, која се у сценама приказа примарне драме претвара у оскудну интернатску собу и сл. Од саме сценографије је важнија игра светлом и сенкама, јер она наглашава извлачење ликова из мрака историје и пребацује фокус на одређене тачке (Gnjidić 2022: рукопис). Принцип игре је овде важан зато што је игра одн. размишљање о поставци, извођењу драме, примарно у односу на драму, „[и] то до те мере да је драмски писац наведен да о драми размишља као о сценској радњи пре него што почне на њу да гледа као на чисто драмску радњу“ (Sarazak 2015: 198).

Текст П. Павлаца *Ајнштајнова жена* настао је, као што је већ наведено, на захтев глумице Зите Фуркове. Њена иницијатива је у комаду драматизована (Павлац 2018: 195–196) и

захваљујући приказу истраживачког и стваралачког процеса писца и глумаца аутор креира интертекстуалну везу са драмом Луиђија Пирандела *Шест лица тражи писца*[246]. Сам Пирандело био је инспирисан Ајнштајновом теоријом релативитета у смислу непостојаности личности – стварне или фиктивне, те је Павлацов концепт одговарајући за драмску обраду сцене из живота Алберта и Милеве Ајнштајн. *Ајнштајнова жена* приказује потрагу четворо глумаца за комадом о породичној драми Ајнштајнових; Зита је једина именована одн. персонализована, и она узима улогу Милеве. Уводни део је наративни пролог у којем аутор објашњава полазну историјску позадину комада; осим тога, дидаскалије представљају ауторски коментар радње и нарушавају начелну објективност драме јер драмски аутор у напоменама постаје приповедач или коментатор.[247] Под објективношћу драме мислимо на то да традиционално схваћена драма треба да приказује радњу која се догађа ликовима без уплитања у радњу, коментарисања и анализирања. Сценске напомене су у традиционалној драми упутства за постављање комада, а у Павлацовој драми се аутор издаје за једног од субјеката, иако не учествује ни у једној од радњи.[248] Визуални и музички аспект драме су и овде значајни и видно је ауторово размишљање о изводљивости појединих упутстава[249] (Павлац 2018: 211).

Пиранделовска поставка комада одн. подела на два плана радње и пишчеви упади указују на антиилузивност драме – још једном се сусрећемо са динамичним односом стварања и рушења илузије и метадрамом која тежи да открије истину о последњем сусрету Милеве и Алберта. У сцени под називом „Породица“ (Павлац 2018: 203–206), Едвард Ајнштајн, шизофренични син пара, добија улогу епског субјекта – коментатора и (психо)аналитичара карактеристика и односа током породичне вечере коју сања. Едвард примењује постулате фројдовске психоанализе на чланове своје породице и међуљудске односе унутар ње, али је он тај који разрешава своју трауму трагајући за одговором на питање шта је довело до његове болести. Тетелов (Едвардов) сан нас враћа на наведени цитат Ан Иберсфелд о сну унутар сна и његовој вези са нарушавањем илузивности позоришта. Интерпретација је испрекидани монолог који Едвард изговара док посматра вечеру – у ствари је скривени дијалог овог лика са самим собом и са публиком. Путем Едвардовог лика се гради и разрешава главни конфликт ове драме – а то је Албертово напуштање прве породице. Аналитичка драма је посвећена разлозима за његов одлазак и последицама остављања прве жене и синова.

Постоје и мањи сукоби између ликова који играју улогу допунског конфликта, као онај око потписивања папира којим се одричу права на наследство после Албертове смрти (Павлац 2018: 205). Постојање већег броја конфликта, тј. нејединство радње, указују на фрагментарност која има за циљ посматрање проблема из више аспеката.

Глумци овде имају две улоге, играју Ајнштајнове и глумце који играју Ајнштајнове (Зита Фуркова игра Зиту и Милеву). У оваквој подели улога ради се о натегнутом случају остензије[250] одн. показивања стварности: „у драми у којој људи играју себе саме још увек постоје драмски карактери зато што су људи креирали објективизације себе специјално у сврхе извођења“ (Quinn 1995: 63–64). У *Ајнштајновој жени* објективизацију субјеката врши сам аутор драмског

---

[246] Пиранделов комад из 1921. године почиње упадом лица код писца за захтевом да драматизује њихову породичну драму, али њихова „[д]рама не успева да се прикаже управо због тога што нема писца којег она траже“ (Пирандело 1962: 12). П. Сонди и Ж-П. Саразак наводе ову драму као један од првих примера дедраматизације и епизације модерног драмског текста, и пример раздвајања радње на примарну (проживљену) и секундарну (приказану) драму.

[247] У Саразаковој терминологији је то „оператор“ или „субјекат под чијим погледом се објективизује проживљена драма ликова“ (Sarazak 2015: 20).

[248] Наратологија приповедача који не учествује у радњи означава као хетеродиегетичког (Hrabal 2013: 127).

[249] И овде видимо размишљање аутора о постављању комада које је резултат развоја „редитељског позоришта“ током целог 20. века.

[250] Структуралистичко виђење референцијалности допушта да текст не мора бити само „знак знака“ већ и „знак ствари“ и подразумева „једноставну остензију“ која „може постојати само у документарним и историјским драмама или продукцијама које теже да укажу на тензију између сценског феномена и живота“ (Bogatyrev 2016: 100).

текста истовремено са објективизацијом Ајнштајнових, али је објективизација породице двострука јер је врше и аутор и објективизовани глумци, па овде пратимо две метадраме и напетост између њих. Упркос напетости и натегнутости односа приказивања стварности са самом стварности, текст претендује на реалистичност, али у смислу много другачијем од реализма и натурализма – реалистичност се постиже приказивањем фикционалности текста и динамичним смењивањем фикционалног и реалног оквира. Смењивање ствара код реципијента утисак веродостојности. Игра глумаца је овде драма-оквир за драму породице Ајнштајн. У структуралном погледу се приликом преласка с драме-оквира на план проживљене драме Ајнштајнових користи понављање-варирање и прекид (Sarazak 2015: 34). У функцији прекида су дидаскалије и коментари глумаца након којих долази до поновног играња сцена (нпр. Павлац 2018: 200). Прекид и понављање-варирање служе провери истинитости одиграног, служе као сигнал читаоцу/гледаоцу да и он застане и размисли о одиграном, о истинитости или фикционалности приказаног, побуђују реципијентову пажњу и заинтересованост. Драма-оквир има свој конфликт базиран на сврси обрађивања историјске стварности, одговорности коју то носи и потешкоћама (интелектуалним, емоционалним, физичким) са којима се аутори/извођачи сусрећу (Павлац 2018: 195–197, 201, 208, 213, 214). Конфронтацијом примарне и секундарне драме се ствара напетост која релативизује истинитост историје, међуљудских односа и карактера. Алузије на Ајнштајнову теорију и цитати Фројда осликавају утицај науке на мишљење уопште и последично на промену парадигме у уметности.[251]

И у тексту *Госпођа Ајнштајн* и *Ајнштајнова жена* постоје исте реплике, што нас упућује на коришћење исте историјске грађе (нпр. у оба текста се наводи списак Ајнштајнових захтева за супругу (Gnjidić 2022: рукопис; Павлац 2018: 201–202)). Ипак, ова два текста су посве различита, исте речи приписују се различитим ликовима и смештају у различите контексте стварајући другачији утисак. И број ликова је другачији тиме што Павлацов текст укључује и синове Милеве и Алберта. Павлац реконструише последњи сусрет целе породице у Швајцарској 1933. године, пред Ајнштајнову емиграцију у Америку (Павлац 2018: 195). Оба текста мешају временске линије да би приказала временски распон који обухвата цео живот ликова, уз скокове на догађаје након смрти протагониста у *Госпођи Ајнштајн*. *Госпођа Ајнштајн* приказује ликове онаквима какви су они могли бити у могућем фикционалном хронотопу. Оно што им се догодило у примарној драми је у секундарној реконструисано на основу кореспонденције и чланака, али њихово тумачење властите проживљене стварности је плод ауторске инвенције. С. Гњидић се користи оптацијом која „има функцију да изрази могућност или жељу [...] оптација [...] јесте поступак у модерној драми који отвара драмској радњи поља виртуелног и/или чисто субјективног“ (Sarazak 2015: 34) Стога овај текст сврставамо у фикционалну историјску драму. Драма *Ајнштајнова жена* представља реконструкцију могућих догађаја са ликовима који су реално постојали: „Њихове физичке и менталне особине, њихово темпорално и спацијално лоцирање, њихова дела и комуникације нису конструисана слободном имагинацијом, већ реконструисана на основу доступних доказа.“ (Doležel 2010: 37). И *Ајнштајнова жена* свакако садржи елементе фикције, јер не постоје забелешке о последњем сусрету Ајнштајнових, али је пре свега у домену ликова доследна ономе што се налази у архивском материјалу, те не представља конструкцију, већ реконструкцију. У том смислу овај текст препознајемо као историјску драму у ужем смислу. Сагледавањем историје очима наших савременика (глумаца који се питају у чему је сврха отварања болних питања историје и кога то уопште занима (Павлац 2018: 196)), *Ајнштајнова жена* се приближава документарној драми, али је ипак не

[251] У време одигравања драме је Фројдова психоанализа била доминантан приступ у проучавању људске психе. Из савремене перспективе се пак дефинише као изразито фалоцентрична и патријархална, те обилно коришћење психоанализе у Павлацовој драми видимо двоструко: као реалистичност и као објашњење за Милевину подређеност у животу и стављање у други план у историјском наративу. Павлац заправо путем психоанализе имплицитно сукобљава историјски и савремени контекст.

бисмо једнозначно могли схватити као пример докудраме због изражене реконтекстуализације документарне грађе.

Ревизионистички однос према историји и историјским ликовима проистиче из промене начина на који се доживљава субјекат: „Нови субјект је тако настао као контингентни конструкт који се истовремено састоји од статичког и динамичког пола. Његова самоспознаја успоставља се у непрекидном проверавању обе крајње тачке. Субјект у том активном процесу преузима двоструку улогу, своју и сопственог објекта. Проверавање може да се одвија само под условом да субјективитет постане своја сопствена грађа (то значи предмет) анализе, а истовремено остаје субјект који ту анализу обавља“ (Kozak 2010: 150). Промена настаје захваљујући модернизму и постмодернизму и експлицитно се тиче лика у драми јер се самоспознаја доживљава као дијалошки чин без краја, а карактер лика преиспитивањем постаје нестабилан[252]. Субјекат се у савремено доба доживљава радикално другачије у односу на парадигму коју је успоставила идеалистичка филозофија сматрајући да идентитет подразумева целовитост. Одустајање од целовитости личности значи одустајање од јединства карактера и подразумева тежњу да се драмски лик прикаже у конфронтацији његових различитих аспеката и у константном дијалогу са собом самим и са другима. Јунак више није у потпуности свестан својих жеља, хтења, тежњи, радњи и њихових последица. Ревизија историје узрокована је и феминизмом и последичном заинтересованошћу за нову женску историју, „[у] вези је са интересовањем за откривање историје жена и познавање женске културе“ (Lindovská 2011: 47).

С. Гњидић у својој драми приказује Милеву каква би могла бити да је живела у неком другом времену и да није било патријархата, и тиме је осавремењује. То је истовремено Милева у коју се Алберт заљубио – виспрена, интелигентна, образована и духовита жена. Лик Милеве се гради у контрасту са ликом Алберта. Микроконфликти у дијалозима грађени су управо у сврху осликавања Милевиног карактера. Када Милева и Алберт, на пример, играју сцене свог упознавања или удварања, реплике указују на то да је она сушта супротност њему, а на макроплану (плану целе драме) сликају Милевину истрајност и јединственост (Gnjidić 2022: рукопис). Или, речено речима редитељке: „Морала је да се бори са свим околностима, као нека врста аутсајдера. Имала је и телеснуману, било јој је потребно много труда и дисциплине да упише Политехничку школу у Цириху. Сасвим усамљена у својој борби, као једина девојка у генерацији“ (Стругар 2022: непагиновано). Милева се у дијалозима поиграва са Ајнштајном, који у поређењу с њом изгледа детињасто. У сценама у којима Милева имитира Албертову другу супругу је присутна иронија, и чак сарказам. Како ће се показати, иронија и сарказам су маска за чињеницу да је Милева Алберту била наклоњена до краја живота. Смештање комада у хронотоп вечности везан је за драматизацију теорије релативности, али истовремено ослобађа Милеву обавезе према патријархалном поретку и стега патријархата, те Милева у животу после смрти може бити без маске и остварити свој пун потенцијал. Милева је у тексту С. Гњидић наша савременица. Ванвременска перпектива јој омогућава увид у феминистичке теорије и њихово усвајање и омогућава јој да сагледа свој живот на другачији начин: „АЛБЕРТ: [...] Зато што су немачке феминисткиње написале како мушке сексистичке свиње као – ја – угрожавају личност и идеје великих Жена Научница! Верујем да пакао одређују феминисткиње! [...] МИЛЕВА: Дакле, читао си феминистичке теорије? Нису ли бриљантне? Сећам се да си тврдио како нам Природа забрањује да примењујемо исте стандарде на жене и на мушкарце и да центар женске продуктивности није лоциран у мозгу“[253] (Gnjidić 2022, рукопис). У том смислу се овде

[252] Више о проблему схватања субјекта кроз историју филозофије и драме в. у студији: *Привлачна фаталност, субјект и трагедија* (Kozak 2010).

[253] Занимљиво је да реплике ове садржине В. Огњеновић приписује професору Веберу у интервјуу за пријем Милеве на Политехнику. Ајнштајн Милеву у великом делу комада брани, што наглашава наглост његове промене расположења према њој при крају.

не ради само о ревизији, већ о актуелизацији историјског наратива[254]. Демистификација патријархата пружа могућност за срећан завршетак након ослобађајућег расветљавања трауме. Идентификовање узрока трауме представља врхунац драме након ког следи и поравнање између ликова Милеве и Алберта – с обзиром на то да је крај у драми у животу за обоје био несрећан, резултат игре је нерешен и последично може наступити помирење у секундарној драми (Gnjidić 2022: рукопис). Оне Милевине особине које је могуће ишчитати из писама присутне су у делу пред смирај и помирење, тј. у перипетији. Контрастиране са деловима у којима Милева и Алберт играју млађе (и живе) верзије себе, те особине на крају одају утисак о Милевиној снази и пожртвованости и потцртавају сву трагичност њеног живота подређеног Алберту и синовима. Лик Милеве се гради у игри подражавања патријахалног дискурса: „Играти се са мимезисом стога, за жену, значи покушати обнављање простора у којем је дискурс експлоатише, а да притом она не дозвољава себи да буде просто сведена на тај дискурс. То значи да се поново подреди [...] идејама о њој самој које су елаборирane *у/од стране* мушке логике, али и да учини ‚видљивим', ефектом ироничног понављања, оно што би требало да остане невидљиво" (Irigaraj 2010: непагиновано). Милева С. Гњидић усваја све оно што је о њој написано и иронизује га, да би на крају успоставила идентитет неоптерећен културним предрасудама времена у којем је живела.

П. Павлац остаје веран традираној верзији Милеве, у којој је она у Ајнштајновој сенци, тј. нема властити идентитет, већ је дефинисана искључиво као Ајнштајнова прва супруга. Упркос наслову драме, Ајнштајнова жена је најмање заступљен лик у комаду. Најчешће коришћене речи у карактеризацији Милеве су брига, страх и узрујаност: „ЕДВАРД: [...] Видите ли како дрхти? Цела се тресе, моја мама! Има брига. Она увек има неку бригу!" (Павлац 2018, 202). Милева је тако осликана као бојажљива, забринута жена, стереотип жене и мајке у патријархалном схватању, она која не говори много, али игра улогу посредника и мировног преговарача између оца и синова (и главног кривца кад ствари крену по злу) (нпр. Павлац 2018: 200). Мотиви уплашености, заокупљености напором да се нико не узнемири (нпр. Павлац 2018: 199), самопрекоревања због нарушеног односа између оца и деце, као и одбране Алберта од осуде синова провлаче се кроз целу драму (нпр. Павлац 2018: 200). Милева је описана као ћутљива жена: „АЛБЕРТ: Пуно причаш. Ниси навикла да толико причаш" (Павлац 2018, 208). Њен лик је још увек у коду онога што Надежда Линдовска назива старом женском историјом, „стара историја жена је била претежно историја женске тишине и ћутања. Према њој се историја човечанства одвијала скоро у одсуству жена. Жене су се налазиле у сенци делајућих мушкараца – главних и наводно једини творaца историје" (Lindovská 2011: 47). Видимо Павлацов комад заправо као демистификацију личности Алберта Ајнштајна, јер износи на видело прљав веш из породичне историје, а не као извлачење Милеве из његове сенке. Текст доследно ради на анализи патријархата и последица које патријархална организација односа оставља на појединца, што можемо пратити у Едвардовој аутоанализи (слика „Породица"; Павлац 2018: 210–211). Лик Милеве и лик Зите су у константном дијалогу, у тексту Зита не гради Милеву као глумица, већ постоји међусобан утицај једне на другу. Метадрамска структура у тачкама у којима Зита изражава своју жељу да се бави шкакљивом темом из историје омогућава повлачење паралеле између Зите и Милеве, јер идеја, жеља и очекивања нису увек у конкретној реализацији остварена. Иако имају добре намере, на крају долазе до тога да се ствари отимају њиховој контроли и крећу по злу или да једноставно узрокују себи и ближњима патњу. Овде се види разлика између савременог и традиционалног јунака – савремени јунак није свезнајући, не може бити потпуно свестан својих поступака и њихових последица управо зато што је сам себи стран као што му је стран и свет који посматра из своје

[254] Са актуализацијом се у већој мери срећемо у позоришном комаду Хероине – Милева Марић Ајнштајн, где се у делу драмске списатељице Милене Богавац у стилу документарне драме упоређује положај жене у науци некад и сад кроз призму лика Милеве Марић Ајнштајн. Сценарио за ову изведбу је састављен од драма пет списатељица, те овај пројекат демонстрира труд да се проблем прикаже из више перспектива и размотри са више аспеката.

субјективне перспективе, јер је сама личност „*историјски условљена интерпретација* људског бића, његовог односа према себи самом и према свету“ (Horváth 2016: 11 – курзив оригиналан). Било каква назнака пружања отпора Алберту, тј. патријархату, такође је Зитино мешање у Милевину проживљену драму (Павлац 2018: 208). Овде је реч о „потиснутом и потлаченом женском идентитету који налази путеве и могућности да се искаже, упркос потискивању и притисцима“ (Gordić Petković 2011: 308) – Зита Милеви позајмљује глас и као глумица и као жена. Ово позајмљивање гласа је потенцијално узалудан покушај осветљавања прећутаног, јер „трагање за неизреченим може представљати говор у нечије име и продужавање нечије ућутканости[i]“ (Бечановић Николић 2011: непагиновано). Милевин лик се у драми тумачи кроз призму мушких ликова – они је карактеришу стереотипно као плашљиву, неодлучну и вечиту жртву – те ипак остаје у инфериорном положају пре свега у односу на свог бившег супруга. Испоставља се да је Милева заправо непредстављива управо због тога што је женско: „жене представљају лингвистичко одсуство и непрозирност, пол који се не може мислити“ (Batler 2010: 62).

Личност, па самим тим ни лик, није посве самосталан, већ зависи од историјског и филозофског контекста у ком се развија и на који истовремено утиче својим делањем и мишљењем. Несамосталност и непостојаност личности у драму уводи Л. Пирандело, што је за нас значајно због позивања на Пирандела у драмском тексту П. Павлаца: „[...] Пирандело је променио наш став према личности и целом концепту реалности у међуљудским односима показујући да личност – лик у сценском смислу – није фиксан и статичан ентитет, већ вечно флуидан, замагљен и релативан концепт“ (Esslin 1971: 47). Комад стога наглашава основаност преиспитивања историјског наратива, али и неминовност промене перспективе приликом преноса из једног времена у други, јер се садржај неизбежно реконтекстуализује због непостојања могућности стапања хоризонта тумача историје и саме историје. За овај комад грађење другачије слике Милеве није могућно због тога што остаје веран историјској грађи у којој је Милеви присуђена инфериорна (субалтерна) позиција: „Ако у контексту колонијалне продукције субалтерни нема историју и не може да говори, субалтерни као женско још дубље је у сенци“ (Spivak 1988: 28). Аутор је свестан маргинализације, али и немогућности стапања историјских хоризоната, те креирање алтернативне личности Милеве која не би била у сенци супруга постоји само у назнакама у лику глумице Зите.

Управо је на овој немогућности приказивања прошлости изграђена драма *Милева* колектива ауторки (Богавац, Димитријевић, Клепица, Божиновић, Грумић, 2022). Централни део сценског текста чини представа у представи, односно панел који прати извођење. У дискусију су укључени и глумци зарад илустрације одређених биографских података, али они пак не добијају прилику да одиграју своје улоге због свађе и туче током панела. Ова сцена илуструје несазнатљивост истине са дистанце, а одбацивање сваке могућности да је Милева учествовала у Албертовом научном раду илуструје патријархалне друштвене обрасце који учествују у прикривању или умањивању значаја жена за историју. Слике су уоквирене хаотичним сценама олује која наглашава тачку у биографији која се тумачи као најтрагичнији моменат Милевиног живота – губитак првог детета. Милева у своје име проговара само као биста – петрификована историја – и то о деловима биографије који су познати, али у свакој дискусији упорно прескакани. Оно што остаје је петрификована патња, Милевина и опште женска, која долази до изражаја у монологу Миње, бивше ученице школе и жртве злостављања. Мињина прича отвара и затвара причу о Милеви дајући драми кружну структуру и у крајњој линији проистиче да је оно суштинско прећутано у свакој нарацији о женама кроз историју заправо злостављање. Насиље је у тексту Милене Богавац хиперболисано, али повезује прошлост са садашношћу и открива двоструку улогу које прича о некој особи може имати: откривање истине или дубље замагљивање гласинама.

Принцип играња улоге је примењен свим драмама о Милеви Марић-Ајнштајн: у *Милеви* је наглашена немогућност играња улоге, у *Госпођи Ајнштајн* Милева и Алберт играју прећашње верзије себе правећи тиме осврт на примарну драму; у *Ајнштајновој жени* глумци играју саме

себе и Ајнштајнове: „Позориште се тако удваја, цитира властити израз. Заобилазно кроз радикални ауторефернцијални квалитет индиректно алудира на информације о реалности“ (Ljubková 2015: 14) Овим поступком се избегава целовитост приказане личности, удвајање ликова омогућава расцеп личности да би се приказао процес спознаје: „Тек тиме што је ја, такође други, субјективитет може стећи потребне услове за своју реализацију“ (Kozak 2010: 155). Тек тиме што су лик и истовремено свет који се у лику прелама сами себи страни, отвара се могућност за реинтерпретацију историјских личности. Други се овде у самом драмском лику не приказује, јер у архивском материјалу немамо унутрашњи дијалог обрађених историјских личности. Улогу другог преузима имплицитни реципијент текста. Посебно у Павлацовој драми ликови – изузимајући Едварда – не преиспитују свој идентитет, већ се публика наводи да преиспита оно што је научила из историје да би отворила врата досад непознатим или скривеним чињеницама. Акценат је стављен на ревизију историјског наратива. Путем Едвардовог процеса самоспознаје видимо да је патријархат идентификован као узрочник трауме за све укључене актере. Ванвременска перспектива С. Гњидић омогућава ликовима свезнајућу позицију у односу на примарну драму и фокусира се на Милевину личну (иако већ не унутрашњу) драму зарад дијагностиковања положаја жене у патријархалном друштвеном поретку. Гњидић заправо враћа Милеву у позицију идентитета који је постојао пре него што је постала Ајнштајнова супруга, тј. „пре означавања“ (Batler 2010: 289).

Секундаризацијом драме се показује да ни смрт није разрешење конфликта (катастрофа), већ само продужено трпљење. *Госпођа Ајнштајн* трагичност ликова Милеве и Алберта приказује и увођењем концепта трагичке кривице (што *Милева Марић* назначава сценама олује-потраге за дететом), мада је расветљење трауме само по себи ослобађајуће и понуђено је као могући излаз из пакла. *Ајнштајнова жена* нуди покушај разрешења у још једном фиктивном сусрету Милеве и Алберта заснованом на писмима која су разменили након његовог одласка у Америку и познатим чињеницама. Обе верзије могућег расплета смештене су у секундарну драму, што указује на потребу савременика да дају смисао трагичној вечној патњи. *Милева Марић* свесно избегава секундаризацију драмске форме, архивски материјал се не смешта у фикционалан оквир (зато се представа у представи не изводи пред гледаоцима), већ је преточен у документаристичку радио монодраму.

III део: Словачка и српска историјска драма након пада Берлинског зида

Сматрамо овај рад индиректним дијалогом словачке и српске културе, јер ради на откривању сличности међу нашим поимањима стварности упркос различитим друштвено-политичким околностима и тиме показује блискост двају народа која на први поглед није очигледна. Овде смо анализирали историјске драме које се баве питањима националног идентитета делећи их на три основна жанра у зависности од третмана архивског материјила који се налази у основи текста. Модалитет који означавамо као историјску драму у ужем смислу историјским ликовима приписује оно што су у стварности изговорили (или могли изговорити); фикционална историјска драма посуђује архивски текст (нпр. усмено сведочанство) неком од фиктивних ликова, а документарна драма састављена је искључиво од архивског материјала и/или стварних исказа извођача и везана је за актуелни тренутак извођења текста. Посебну категорију драма креирају фикције које тематизују догађаје који још увек нису део историје и оне су своје место нашле као драме сећања које пионирски отварају теме из недавне историје, субверзивне су и преиспитују доминантни дискурс и уводе нове форме у драмско стваралаштво. Формални критеријум који смо применили приликом селекције текстова је да су ово драме које су иновативне у формалном погледу, тематски подразумева да се теме и мотиви срећу у више драма у вертикалном или хоризонталном пресеку и креирају одређену матрицу, а рецепцијски да су текстови извођени (с једним изузетком) и имали позитивну критичку рецепцију (такође с једним изузетком). Оно што у анализи и интерпретацији текста нисмо узимали у обзир је уметничка вредност текста, сматрајући да је она релативна и променљива кроз епохе, а у случају документарних текстова естетски критеријум практично ни не важи. Догађаји и личности који су изабраним текстовима обрађени су проблематични, а важни за креирање кохерентног идентитетског наратива, те их текстови преиспитују и уклапају у слику коју нација има о себи.

У словачком културном и теоријском дискурсу се 1989. година поставља као јасна граница између два политичка система и пре свега система вредности, јер Плишана револуција представља крај ограничавању слобода. У српском контексту ова граница није тако јасна, јер није дошло до раскида са старим режимом већ радије до његовог продуженог трајања узрокованог и тиме што је југословенски социјализам био либералнији у односу на онај у источном блоку. На глобалном плану пак пад Берлинског зида има јак симболички значај као завршетак епохе подела. Крај Хладног рата и слом социјалистичких режима доноси иницијално оптимистичне пројекције будућности у победи либералне демократије и тржишног капитализма (в. нпр. тезу о „крају историје“ Френсиса Фукујаме с почетка деведесетих година). Оптимистична становишта пак поступно бивају напуштена и последњих година се јавља поновно преиспитивање идеолошких полазишта. Друштвене појаве и струје мишљења се неминовно манифестују у текстовима, те је могуће направити разлику на идејном плану драма написаних деведесетих и почетком двехиљадитих и оних насталих касније – прве су у знаку извесног оптимизма, потоње га пак потпуно напуштају.

Промене су узроковале развој теорија колективног сећања и преиспитивање прошлости зарад поновног успостављања појединачних националних идентитета земаља које су настале након пада Берлинског зида. Пошто сећање потиснуто у сврху креирања заједничких држава почиње да продире већ осамдесетих година – да би тек у следећој деценији доживело праву експанзију – на самом почетку периода који смо посматрали стоје две драме које преиспитују окосницу српског националног идентитета *Бој на Косову* (Симовић, 1989, 2002) и *Је ли било кнежеве вечере?* (Огњеновић, 1989). Тема Кососког боја дуго није била заступљена у драми, јер се није уклапала у верзију заједничког југословенског идентитета и њено помаљање указује на кризу у којој се друштво нашло на улазу у последњу деценију 20. века. Иако је Симовићева драма алегорична драма слављења, омаж легенди представљеној у народној поезији, а драма Огњеновићеве комедија преиспитивања, обе драме представљају упозорење на замке национализма и најављују сва будућа превредновања историјских наратива повезаних са националним идентитетом. Ови текстови су анализирани у оквиру поглавља о утемељивачким

митовима (1.1) и представљају основу за тематско, мотивско, садржинско и донекле стилистичко поређење са драмама које стоје на крају посматраног периода – *Мојмир II или Сумрак кнежевине* (Климачек, 2015) и *Бајпас Србија* (Богавац, 2017). Иако се обе баве преиспитивањем наратива о наново откривеним утемељивачким митовима, који су испливали на површину у промењеним историјским околностима и важни су за поновном дефинисању вредности заједнице, постоји значајна разлика у обради теме. Климачек теми приступа на начин сличан Симовићевом – путем омажа књижевној традицији. Интертекстуалне везе и актуелизација уклапају Климачеков текст у шири оквир европске културне традиције и такође је преиспитују. Алегоризација и књижевна потка Симовићевом и Климачековом тексту пружају сличне мотиве који су део европског културног кода. *Бајпас Србија* Милене Богавац се овде издваја по документарном и деконструкцијском приступу и приказује резултат приклањања националистичком дискурсу на које су Симовић метафорички, а Огњеновић комично упозоравали.

Друго поглавље (1.2) у три потпоглавља анализира наративе који су прекривали оне националистичке, а које означавамо као социјалистичке утемељивачке митове. Социјализам је морао да успостави дистанцу од држава демократске и капиталистичке оријентације које су постојале пре Другог светског рата, јер се капитализам тумачио у кључу одговорности за избијање рата. Нова идеологија је подразумевала и нов идентитет као раскид са старим вредностима, а он се успостављао пажљивим бирањем садржаја који ће бити потенциран да би служио као позитиван пример у трансформацији друштва. Словачки народни устанак и партизански отпор се истиче као израз креирања дистанце од фашистичке Словачке државе, а њени злочини се као негативан пример прећуткују. У оквиру продора сећања деведесетих година и престанка табуизовања теме Словачке државе се отвара пут и за преиспитивање Словачког народног устанка и за експлорацију теме Холокауста у којем је Словачка држава учествовала путем депортације Јевреја у концентрационе логоре. Деведесетих година је објављена и књига сећања Хилде Храбовецке која ће 2012. године постати основа за драму *Холокауст – прича на коју би Словачка најрадије заборавила* (Климачек, 2012). Климачек у овој историјској фикцији улаже напор да прикаже предратна, ратна, послератна и савремена дешавања везана за одузимање грађанских права Јеврејима и њихове депортације у свој њиховој комплексности. Слични мотиви и поступци се користе и у драми *Невидљиви споменици* (Богавац, 2015), јер припадају истој тематској матрици, која је у извесној мери кодификована (в. тврдње Кали Тал о књижевности о трауми из уводних поглавља). Лично сећање је основа оба текста, али се она развијају у различитим смеровима – код Климачека у смеру фикционализације архивског истраживања, код Богавац у смеру креирања документарног текста. Обоје пак укључују публику у свет текста и извођења и постављају питања колективне одговорности за неговање сећања. Како је историјска дистанца од Другог светског рата довољно мала да још увек постоје живи сведоци, *oral history* се појављује као један од поступака грађења драмског текста *Невидљиви споменици* (в. и текстове у саставу сценарија *Устанак* (Даубнерова и колектив аутора, 2014). *Холокауст, Устанак* и *Невидљиви споменици* покрећу преиспитивање политике заборава коју је неговао социјализам, а *Холокауст* и *Устанак* у анализи траума које је овај режим узроковао успостављају дисконтинуитет са социјалистичком Чехословачком која се даље наставља у превредновање стварних достигнућа Плишане револуције (потпоглавље 1.3.1). Овај аспекат је одсутан у *Невидљивим споменицима*, што имплицира да у српском друштву не постоји отклон од социјализма (и због тога што он није узроковао трауму) и да је присутна извесна идеолошка амбиваленција.

Последње поглавље посвећено историјским догађајима (1.3) преиспитује с још мање историјске дистанце Плишану револуцију и ратове деведесетих и представља допринос дискурсу колективног и културалног сећања. Драме *Доктор Магбет* (Олекшак, Шулцова, 2014) и *Водка и хром* (Климачек, 2018) пореде очекивања од преврата са стварношћу, а *Турнеја* (Марковић, Г. 1996), *Шине или Бог нас погледао* (Марковић, М. 2002) и *Кратке везе* (Фекете, 2008) из перспективе времена писања текста који је практично симултан са дешавањима

приказују трауму рата. Олекшак, Шулцова и Климачек развијају мотиве и теме већ назначене у *Холокаусти* и *Устанку*, а то је да без обзира на промену режима актери остају исти, те су исти и резултати и проблеми, само се у различитим периодима зову другим именом, и ово отвара врата за испитивање могућности било каквог друштвеног развоја, али и за довођење у сумњу либералне демократије. Горан Марковић и Милена Марковић своје текстове пишу у духу српске ангажоване драме и анализирају негативне утицаје друштвених одлука којима појединац не може да се супротстави, а Фекете пише привидно индивидуалну драму која опет приказује утицај друштвених дешавања на особу који траје и након што престане да буде део тог друштва. У свим овим текстовима је упадљива фикционализација и одсуство личног сећања (изузев драме *Водка и хром* која представља уметничку обраду личних доживљаја), што указује на то да траума још увек није обрађена, те се о њој не може приповедати. Драма је онда покушај уклапања личног доживљаја стварности у кохерентну нарацију која (у будућности) може помоћи да се савлада језичка баријера створена траумом.

Текстови анализирани у првом поглављу (Приказ значајних, проблематичних и трауматичних историјских догађаја) разликују се од оних у другом (Приказ значајних историјских личности) у формалном, али не и у садржинском погледу. На почетку стоје личности из словачке историје уплетене у догађаје обрађене првим поглављем – Други светски рат и социјализам. На првом месту је монодрама *Тисо* (Балек, 2005) која анализира личност католичког свештеника и председника фашистичке Словачке државе задржавајући дистанцу од лика. Монодрама је конципирана као судска драма у којој је коначан суд остављен публици, а није наметнут од стране аутора. Мању дистанцу успоставља В. Климачек у драми *др Гусав Хусак – затвореник председника, председник затвореника* (Климачек, 2005), у којој изражава парадоксалност последњег председника социјалистичке Чехословачке републике дељењем личности на три лика, који представљају различите периоде његовог живота. Како су историјске околности у којима је Хусак обављао своју дужност за аутора трауматизујуће, он се у тексту не либи да донесе суд и сматра Хусака одговорним за патњу великог дела становништва. У оба текста је упадљива објективност и недостатак емоционалног ангажмана лика у приповедању заснованом на архивском материјалу и овај поступак је дехуманизујућ. Покушајем либерализације друштва и Хусаковим претходником се В. Климачек бави у драми *#дубчек – о човеку и времену* (2018), али овог пута документарним текстом заснованим на мемоарима Александра Дубчека, архивском истраживању и исказима учесника. Овај текст представља амбиваленцију у вредновању Дубчекове личности – али и савремених политичких уверења – и ово је драма преиспитивања садашњице кроз историју. Поглавље затвара политичка драма *Мечјар – научите да живите са мном* (Климачек, 2019) у којој Климачекова политичка сатира достиже свој врхунац. Овде поново нема довољне историјске дистанце од приказаних догађаја, али текст приказује сличности словачке и српске политичке стварности деведесетих година. На српској страни пак не постоји покушај драмске обраде политичких актера овог периода путем историјске драме, већ кроз алегорије *Dolce vita* (Басара, 1997) и *Пад* (Србљановић, 1999) које смо поменули у прегледу српске историјске драме, као што нема ни драме преиспитивања Југославије.

Следеће поглавље (2.2 – Драме слављења (не)славне прошлости) представља поновно враћање у даљу прошлост у јеку обележавања сто година од догађаја везаних за Први светски рат и стварање прве Чехословачке републике и Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. Предситорију представљају драме *„... нека буде царство Твоје..."* (Хорак, 1996) и *Вила Сашино* (Марковић, 2004). Хорак је драму о творцу словачког књижевног језика (и тиме у извесном смислу творцу нације) Људовиту Штуру написао у време блиско распаду Чехословачке, када је постојала потреба да се превреднује и изнова открије самосталан словачки идентитет. *Вила Сашино* је посвећена изнова отвараној теми српске историје – последњем владару династије Обреновић и његовом убиству 1903. године, које су починили припадници војске. Ова драма је конципирана као љубавна прича, те не даје довољно одговора на питање зашто је тема Мајског преврата била толико занимљива драмским стваралоцима током протеклог века. На Хоракову

драму се надовезује истраживање словачког идентитета у конфронтаији са Чесима у драми *Масарик/Штефањик*, (Павлац, 2018) која отвара нову тему и уводи досад драмски необрађене личности твораца прве Чехословачке републике. У савременој српској драми жртве положене за стварање темеља будуће Југославије испитују драме *Мали ми је овај гроб* (Србљановић, 2014) и *Змајеубице* (Марковић, 2014). Драме анализиране у овом поглављу су најразнородније, те на први поглед изгледа да немају много тога заједничког, али оне показују идејну сличност кроз ликове са месијанистичким одликама (Штур, Штефањик, Принцип) и представљају омаж наведеним личностима, те су класификоване као модерни инваријанти драме слављења. Оне изводе известан жал због пропасти великих наратива и идеја о уједињењу и заједништву, као и због негативног односа пост-генерација према наслеђу које се тумачи као позитивно. Оно што повезује драму о тиранину (*Вила Сашино*) са драмама које приказују жртвовање за народну идеју и идеале је колонизаторски однос Хабсбуршке монархије и затим Аустроугарске према словенским народима и њиховим територијама. Ове драме се враћају на изворе идентитске матрице и хетеростереотипе указујући на кризу до које су довеле и валоризација и преиспитивање и изражавају извесну презасићеност тумачењем историје.

Последњи део рада посвећен је преиспитивању идентитета које није својствено само словачкој и српској заједници, већ је део ширег спектра развоја гендерних студија. Драма *Чиније сребрне, посуде одличне* (Јурањова, 1997) преиспитује представнике штуровске генерације истовремено откривајући жене које су стајале у њиховој сенци, те биле невидљиви творци националне историје. Овај текст указује на упућеност ауторке у феминистичке и гендерне студије, које као њихов преводилац добро познаје. Настаје готово истовремено са Хораковом драмом *„...нека буде царство Твоје...“*, али је далеко оштрији у третману припадника штуровске генерације и њихових дела. Јурањова гради сатиричан текст који изражава фрустрацију уђуткивањем жена, а по оштрини му је близак једино текст Милене Богавац из сценарија *Милева Марић* (Богавац, Димитријевић, Клепица, Божиновић, Грумић, 2022). Остали текстови – *Госпођа Ајнштајн* (Гњидић, 2020) и друге драме које чине сценарио *Милеве Марић* – далеко су умеренији при разрешавању гендерног сукоба историјских личности, а *Ајнштајнова жена* (Павлац, 2017), упркос намери аутора, Милеву Ајнштајн поново скрива иза архивског материјала због поштовања извора – што је саставни део Павлацовог рукописа при обради историјских тема. Јединствен, објективан приступ теми заузима Слава Даубнерова у третману личности прве словачке редитељке и Хусакове супруге Магде Хусакове Локвенцове (*М.Х.Л.*, 2009) градећи необичну, али ефектну мешавину документарног и перформативног драмског текста. Оно што феминистички текстови наглашавају – наиме учесталошћу обраде лика Милеве Марић Ајнштајн – симптоматично је за комплетну историјску драму предметног периода: она тематизује догађаје и ликове око којих не постоји консензус, који су у извесном смислу несазнатљиви, те је потенцијални број тумачења неограничен.

Отварање нових тема и преиспитивање старих изискивало је промену форме која се у драми дешава поступно. Иако се 1989. година узима као гранична, то не значи да промене наступају током ноћи. Након почетног затишја и конфузије, које смо описали у уводним поглављима, драма и позориште проналазе свој пут у другој половини деведесетих година у стваралаштву словачких аутора Карола Хорака, Јане Јурањове и Вилијама Климачека, који своју поетику развијају на основу светске драмске продукције и позоришних теорија, а то моежемо констатовати и у поетици Биљане Србљановић, која на европску сцену ступа као једна од творкиња нове драматургије. К. Хорак је заинтересован за теме јунака националног препорода, Ј. Јурањова за гендерни идентитет кроз историју, а В. Климачек и Б. Србљановић за актуелну друштвено-политичку стварност. Поетика В. Климачека лепо осликава начин на који су се друштвене промене одражавале на стваралаштво: на почетку своје књижевне каријере се поиграва са формом и гради постмодернистички рукопис који у том тренутку интензивније продире на словачку књижевну сцену и којем остаје веран, али на њега надограђује друштвену иронију и критику на почетку двехиљадитих година. Деведесете године су још увек у знаку историјског оптимизма и вере у могућност промене и тек двехиљадитих долази до слома свих

великих наратива, јер се испоставља да социјализам није био последња утопија. У том смислу Климачеково стваралаштво развија критичку оштрицу током протекле деценије, а текст отвара за тумачење. Политичка ангажованост, уплитање епског субјекта који коментарише и иронизира радњу у сценским напоменама и монтажа и јукстапонирање фрагмената да би ауторска интерпретација приказаног била разумљива читаоцу, оно су што повезује поетику В. Климачека и Б. Србљановић. Друга значајна српска ауторка која на сцену ступа почетком двехиљадитих, али је и даље део првог таласа нове српске драме је Милена Марковић. Сличности ауторског рукописа Климачека са Марковићевом почивају на лиризацији – присуству ауторских сонгова (који неретко мешају високо и ниско) и бајковитих и фантастичних елемената структуре и мотива. Обоје преиспитују форму тако што полазе од оне класичне и затим је онеобичавају и користе елементе брехтовске драматургије да би креирали драму затворене форме. Обоје креирају херметичне текстове изразито захтевне за тумачење.

Следећу генерацију аутора чине они који су склонији документарној него историјској драми – Слава Даубнерова као перформерка и Милена Богавац и Дивна Стојанов као поклонице примењеног позоришта. Поступно распршавање илузија доводи до преиспитивања форме, јер илузивност као таква и мит о тоталитету губе поверење стваралаца за које је свет распршен и превише комплексан да би се могло доћи до каквих год коначних истина. Плурализам мишљења је стечен променом идеолошке матрице након 1989. године и у друштвима која су дуго била неслободна (индоктринирана) изазива додатну конфузију, јер она нису навикнута на критичко промишљање садржаја које у новије време продукују и друштвене мреже. Навалица тема које су дуго биле потиснуте или чија је обрада била прописана неретко онемогућава спознају уместо да је поспеши, те документарно позоришно стваралаштво илуструје механизме критичког мишљења да би евентуално поспешило њихов развој у друштву.

Савремена драма се у кризи мишљења и спознаје радије окреће појединцу, свеједно да ли анонимном човеку гомиле или историјској личности, да би приказала појединачну и личну страну историје. Анонимност омогућава приказ различитих друштвених група и стапање појединаца у колективне ликове. Удруживање ликова у вишегласне хорове је значајан драмски поступак који има различите функције и посредује колективно сећање које је нужно сачињено од појединачних личних сећања. Ж. П. Саразак идентификује изражену деперсонализацију и деиндивидуацију драмских ликова која је последица губљења идентитета и резултира појавом савремене верзије хора – коралности. Коралност је везана за грађење колективних ликова и улогу коју савремена верзија хора игра у подривању дискурса текста. Коралност почиње да се развија након 2000. и пример такве назнаке препознајемоо у разматраној драми *Шине или Бог нас погледао* (Марковић, 2002). У пуној мери се развија у тексту *Змајеубице* (Марковић, 2014), *Устанак* (Даубнерова и колектив аутора, 2014) и документарним драмама попут *Невидљивих споменика* (Богавац и колектив аутора, 2015).

Специфични савремени драмски поступак који илуструје специфичан рад са временом и простором при грађењу радње, али и лика је увођење колективног лика хора. У тестовима о историјским догађајима се коралност претаче у колективне драмске јунаке, те тамо као колективни лик не иступа хор, а у драмама о историјским личностима је он важан елеменат за разбијање монолитности драмског света једног лика и постизање вишегласја. Први комади у којима се развија лик хора су *Тисо* (Ballek, 2005) и *др Густав Хусак – затвореник председника, председник затвореника* (Кломачек, 2005) и употребљен је у сврху креирања ефекта зачудности, преношења колективних гласова и подривања дискурса лика. Од хора састављеног од опонената главног лика монодраме се разликују хорови Милене Марковић који су сачињени од самих јунака који изводе сонгове. Претеча оваквог хора неиндивидуализованих, изменљивих ликова, као што смо већ рекли, постоји у драми *Шине или Бог нас погледао* (Marković, 2002), а у пуној мери је развијен у *Змајеубицама* (Marković, 2014). Сонгови у првом тексту су – изузев последњег – већ постојеће песме које представљају прекид и уводе радњу слике, у другом су већ ауторске поеме. С једне стране лиризација присутна у поетици М. Марковић мотивски и по осећају трагичности приближава њено стваралаштво поетици Љ. Симовића (иако је од њега

независно), с друге је могуће упоредити сонгове М. Марковић и В. Климачека по осећају неумитног присуства апстрактне моћи која делује на јунаке и одређује их. Код М. Марковић је дејство „више силе“ извор трагичности, код Климачека се трагичност умањује тиме што он радије узима антијунаке него жртве за централна делатна лица. Климачекови антијунаци су истовремено жртве опресије, чији извор није метафизичка моћ, већ друштвено-политичка стварност (као и код Милене Марковић). Улога коју игра хор у драмама ових аутора и уопштено присуство моћи која бескрајно тлачи ликове је други савремени вид трагичног и својеврстан повратак ритуалним и античким коренима драме.

Коралност је праћена деперсонализацијом и интерперсонализацијом, која представља изменљивост улога. Деперсонализација (обезличавање) лика је једна од последица одбацивања реалистичког модела услед неповерења и распада субјекта истовремено. Распад личности и недоступност сопства саставни су део деиндивидуације која у појединим текстовима осликава верзију савремене трагичности коју смо детаљније анализирали у текстовима *Кратке везе* (Fekete, 2008) и у драмама о Милеви Марић Ајнштајн – *Госпођа Ајнштајн* (Гњидић, 2020) и *Ајнштајнова жена* (Павлац, 2017). Недоступност унутрашњег света лика се показује као формално проблематична за текстове који приказују личности из прошлости као носиоце неке позитивне конотације, због напора да се избегне херојски и трагични пол, попут драме *#дубчек* (Klimáček, 2018) и *Масарик/Штефањик* (Pavlac, 2018). Овај „страх“ од хероизације потиче вероватно од губитка поверења у култ личности, али је такође симптоматично за грађење драме о историјским личностима због тога што унутрашњи свет јунака није и не може бити документован. Показује се да је приклањање полу жртве једноставније за грађење драмске радње и напетости – као у драмама о Гаврилу Принципу (Srbljanović, 2014, Marković, 2014) или Милеви Марић Ајнштајн и драмама *Холокауст* (Klimáček, 2012) и *Устанак* (Daubnerová, 2014).

Разлика између савремене и старије историјске драме почива на томе што је историјска драма до 20. века често замењивала историографију и њен циљ је био да подучи публику о историји и да осветли помоћу ње садашњи тренутак. Ефекат је постизала помоћу изворно трагичких средстава – наглашавајући сукоб између антагонисте и протагонисте. Савремена историјска драма пак историју преводи, замењује друге медије који се показују као недовољни у преко потребном приказивању сећања и истовремено изражава скептицизам према спознаји и истражује проблематичне податке критикујући актуелни друштвени и политички систем. Систем (који је повремено приказан као извор метафизичке опресије) и његови субјекти не могу бити приказани класичним сукобљавањем супротстављених сила те се развија другачија форма драмског карактера који, представљајући колектив, на себе преузима улогу хора. Усамљени протагониста заправо то више није, већ је део масе или означени, а текст је у потрази за његовим означитељима.

Савремени драмски текст је без обзира на тему коју обрађује свестан своје фикционалности и искоришћава њен пун потенцијал. Да би приказала историјске догађаје, драма мора приказати своју и позоришну стварност. Савремени текст углавном настаје за потребе конкретног извођења, те драмски писци воде рачуна о постављању на сцену и уграђују позоришни апарат у сам текст (в *Шине или Бог нас погледао*, Марковић, 2002). Чест принцип за огољавање стварности фикције је коришћење принципа позоришта у позоришту, које је познат традиционалан начин разбијања илузије, а овде је у служби спознаје стварности. Дакле, и декларисана интертекстуалност и перформативност савременог текста користе се за поновно стицање поверења гледаоца у веродостојност након што су га реалистички и натуралистички концепт неповратно изгубили.

Модернистичка вера у револуционарну друштвену промену и замисао историјских авангарди о креирању новог света напуштена је на прелазу у постмодернизам, а постмодернистички релативизам један је од узрочника процвата историјске драме у периоду и друштвима која нас интересују. Социјалистички дискурс вршио је удвајање стварности које је на најочигледнији начин доказивало да оно што се приказује као истинито не мора нужно и бити истинито. Неповерење према корисним лажима бившег режима подстиче размишљање

аутора о (не)могућности приказа стварности и ангажује скептицизам постмодернистичке филозофије. Удвајање стварности у социјалистичком дискурсу изазивало је фрустрације и оставило трауматичне последице, које бројни словачки текстови приказују (нпр. драме В. Климачека (изузев *Мојмир II или Сумрак кнежевине*, 2015) или *Устанак* (Даубнерова и колектив аутора, 2014).

Савремени текстови превасходно укидају дихотомију између ликова на различите начине: у неким случајевима се ради о изменљивости улога која спречава идентификацију глумца са ликом, у неким другим постоје колективни ликови и антагонисти су невидљиве силе на које протагониста не може утицати, попут државне моћи или патријархата. У сваком случају се избегава психологизација ликова, јер је унутрашњост личности из историје недоступна и истовремено се избегава идентификација, а лик чини необично сличним обичном човеку. Приказује се немогућност постојања индивидуе и стабилног идентитета, што је за нашу анализу важно из два разлога: преиспитивање идентитета је полазна тачка испитиваних драмских текстова, немогућност његовог формирања неретко је извор трагичности (в. *Кратке везе,* Фекете, 2008), а непостојање индивидуе има и своје формалне последице у виду деиндивидуације ликова драмских текстова. Деиндивидуација је симптоматична, јер указује на то да сећање није уграђено у идентитет, а нестабилност индивидуалног или националног идентитета је у вези са појмом историзације која подразумева уклапање догађаја или лика у шири друштвени и класни контекст и његову детерминисаност тим контекстом (в. драме Милене Марковић).

Како се на почетку 20. века показало, индивидуа није целовита и трајна категорија – упркос томе што индивидуално значи целовито и процес индивидуације је у психолошком смислу постизање сопства као резултат спајања супротности – показало се да је то ипак целоживотни или радије, бесконачан процес. Индивидуална драма јунака историзацијом и приказивањем лика који је под притиском друштвених околности подвојен преноси се на друштвени и политички план и драмски текст аутоматски постаје секундарна драма. Секундарна драма је последица епизације драмског текста, јер драмски текст по узору на романескну структуру постаје свестан тока догађаја и представља свест о догађајима који су претходили и који ће уследити. Подела на примарну и секундарну драму поступак је примењен у разним драмама: у драми *Мојмир II или Сумрак кнежевине* (Климачек, 2015) се секундаризација користи за приказ књижевног тумачења и политичких манипулација наративом о Великоморавској кнежевини, у *Холокаусту* (Климачек, 2012) за приказ проблема заборављања, у *Устанку* (Даубнерова и колектив аутора, 2014) за анализу недоступности чињеничне истине, у драми *Чиније сребрне, посуде одличне* (Јурањова, 1997) за преиспитивање положаја жена у историји, као и у драми *Госпођа Ајнштајн* (Гњидић, 2020, 2022). Секундарна драма није исто што и метадрама која се јавља у драмама *„...нека буде царство Твоје..."* (Horák, 1996) и *Милева Марић* (Димитријевић, Богавац, Клепица, Божиновић, Грумић 2022), јер је драма-у-драми традиционално средство онеобичавања и удвајања драмске илузије, док секундаризација указује на временску, просторну и на крају мисаону удаљеност, те и несазнатљивост приче која је у сржи драмске радње и око које се секундарна драма гради. Секундаризација је основ за преиспитивање садржаја и док је време метадраме увек садашње (односно време извођења или читања текста), секундарна (оквирна) драма прави дистанцу од примарне (унутрашње) драме. Ако је простор метадраме увек позорница, секундарна предност даје метафизичким (лимб) или културним кодом условљеним просторима (музеј, библиотека) правећи интертекстуалну и интермедијалну спојницу са културом сећањем. Ово су истовремено простори изолације, који указују на дистанцу, али и простори контемплације и представљају напор да се дистанца смањи. Приметно је да је секундаризација драмске радње чешћа у словачким него у српским примерима и то је узроковано жанровским опредељењем: секундарну драму чешће користе историјске фикције, јер је овде фикционална прича оквир за унутрашњу, примарну драму. Међу српским примерима пак има више документарних (*Бајпас Србија,*

Богавац, 2017, *Невидљиви споменици*, 2015, *О Срђану. Које националности је истина?,* Стојанов, 2020) и историјских драма у ужем смислу (*Бој на Косову*, 1988, 2002).

Културно и колективно сећање на историјске догађаје обрађене у драмским текстовима већином је сећање пост-генерације и као такво се ослања на интермедијална средства репрезентације сећања. Драмски текст је ангажован у полемици са садржијама који представљају сећање (фалсификовано или не) и значење текста произилази управо из тог полемичког односа. Принцип игре основни је постмодерни принцип грађења текста, али је за савремену историјску драму од немерљивог значаја при евоцирању прошлости изазивањем асоцијација на контексте у којима су се слике налазиле, а који су претходили контексту драмског текста. Рад са сликама је заправо тумачење и превод слика, повезивање емоција и реакција на њих, јер су оне у супротном празне и безначајне. Драмски текст у духу драме сећања преузима на себе његову нецеловиту структуру. Сећање на слику или симбол је сећање на тумачење које је увек наративно, а присећање је вољно. Контекст у којем се слика користила је мање или више кодификован, те помињање слика или симбола повлачи за собом траг претходних контекста, као и траг претходне реакције лица које се сећа. Драмске текстове бисмо на основу теме могли означити као драме сећања које формално имитирају структуру рада сећања: одају утисак спонтаности навирања различитих слика и асоцијација (нпр. *Мојмир II или Сумрак кнежевине*, Климачек, 2015; *Устанак*, Даубнерова, 2014; *Чиније сребрне, посуде одличне*, Јурањова, 1997). У историјској драми се најбоље види задатак драме и позоришта да преносе културно сећање и полемише са њим. Текстови се граде од документарног и архивског материјала: историјских текстова, усмених сведочанстава, извештаја, новинских цитата итд. који се различито комбинују и инкорпорирају у драмски предложак. Коришћење документарног материјала карактеристично је за историјску драму од њеног настанка, а начин искоришћења зависи од врсте текста, то јест од степена његове документарности.

Савремени драмски текст архивски материјал интерпретира тако што прати линије раседа, пукотине у историјском наративу и знању о наративу. Драма тако постаје деконструкционистичка историја која разбија бинарне опозиције, разлаже логоцентрични субјекат и не дозвољава постојање хијерархије. Насупрот званичној историографији, драма је слободна да да глас емоцијама у усменим сведочанствима и простор за изражавање индивидуалних мишљења која могу бити у сукобу. Емоције најлакше посредује документарни драмски текст, јер инсистира на извођењу уместо на приповедању и драматургија документарних драма је сугестивна. Документарност расте са смањивањем историјске дистанце и поетика аутора се значајно мења кад пишу о догађајима или личностима које су утицале на њихово лично животно искуство. Овај случај се најизразитије види у стваралаштву Вилијама Климачека који је писао о великом броју проблематичних тема из историје или блиске прошлости: *Мојмир II или Сумрак кнежевине* (2015) и *Холокауст* (2012) су алегоријски текстови због тога што аутор нема лично искуство описаних догађаја, *др Густав Хусак – затвореник председника, председник затвореника* (2005) је као и *Мечјар* (2019) близак документарном театру, који се у пуној мери реализује у драми *#дубчек – о човеку и времену* (2018) и ту је ангажованост (политичност) текста врло изражена. Јасно политички ангажован документарни текст су и *Невидљиви споменици* (Богавац, 2015), који се радије окрећу личном и породичном сећању зарад постизања својих ефеката него коришћењу медијског дискурса који у пуној мери истражују *Бајпас Србија* (Богавац, 2017) и *О Срђану. Које националности је истина?* (Стојанов, 2020).

На усменим сведочанствима су у највећој мери базирани текстови *Гатања* Е. Малити-Фрањове (2014) и *Дај споменик* Љ. Фелдека (2014) из збирке текстова о Словачком народном устанку (*Povstanie,* Daubnerová, 2014). *Холокауст* (Климачек, 2012) је заснован на мемоарима (дакле на већ обрађеном сећању, чију истинитост није могуће проверити), *Невидљиви споменици* (Богавац, 2015) на писмима и усменим сведочанствима, а *#дубчек* (Климачек, 2018) на мемоарима у комбинацији са исказима учесника. Документарни текстови попут *Бајпас Србија* (Богавац, 2017), *Невидљиви споменици* (Богавац, 2015), *О Срђану. Које националности је*

истина? (Стојанов, 2020) такође укључују сведочанства и исказе учесника, а они који то не раде се налазе на пола пута између документарне и историјске драме попут драма *Тисо* (Балек, 2005), *др Густав Хусак – затвореник председника, председник затвореника* (Климачек, 2005) и *М.Х.Л.* (Даубнерова, 2009). Сведочанства се користе онде где је историјска дистанца довољно мала да постоје живе сведоци, о догађајима није састављен кохерентан наратив, јер су потиснути и прећутани, или постоји потреба да се званичан наратив преиспита. Као што видимо у примерима текстова, ово се тиче пре свега Другог светског рата. Словачке драме су оријентисане на преиспитивање, иако у појединачним текстовима има елемената приказа прећутаних сегмената: В. Климачек у драми *др Густав Хусак – затвореник председника, председник затвореника* (2005) помиње епизоду устаничких злочина, који су у званичном дискурсу који је устанике приказивао као хероје прећутан, или у тексту *Мечјар* (2019) помиње симпатије становништва према Јозефу Тису, председнику Словачке државе током рата, иако је он у званичном дискурсу осуђен. Ово откривање прећутаног/заборављеног јесте у сврху преиспитивања и разбијања целовитости социјалистичког историографског наратива зарад указивања на известан идеолошки континуитет у другој половини двадесетог века – у *Мечјару* се износи и тврдња да су за погубљење J. Тиса одговорни Чеси и указује на то да у словачком друштву не постоји стваран раскид са фашистичком традицијом, већ је она диктирана споља. *Невидљиви споменици* (Богавац, 2015) преиспитивање наратива о братству и јединству, који је такође био базиран на једногласју и као и словачки наратив о устанку није дозвољавао постојање више перспектива, започињу скретањем пажње на причу која је репресивним брисањем уклоњена из званичног приказа Другог светског рата. Овде је занимљиво да постоји и званична верзија преиспитивања која ставља фокус на страдање у логорима у НДХ, те је сам помен логора на територији Београда субверзиван у односу на доминантни дискурс. Ниједан од ових текстова не преиспитује значај партизанског отпора – оно што иступа као проблематично је простор који му је посвећен и све оно што је говор о њему ставио у други план. *Устанак* одражава немогућност креирања партизанског херојског наратива, јер он елиминише пол жртве, што је у контексту масовног страдања цивилног становништва бесмислено и не уклапа се у културни код у коме се перспектива жртве слави радије него перспектива победника.

Прича о победи је упадљиво одсутна у савременој драми – Први светски рат се приказује из перспективе трагичних јунака (*Масарик/Штефањик*, Pavlac, 2018; *Мали ми је овај гроб*, Srbljanović, 2014; *Змајеубице*, Marković, 2014), Други светски рат се претаче у причу о трауми фалсификовања историје. Драме су махом фокусиране на приказ слома великих наратива, раскринкавање култа личности и приказују догађаје од општег значаја уместо појединачних (и ово је комплементарно са старијом историјском драмом). Недостатак приче о победи доста говори о културном коду који негује наратив виктимизације који је саставни део матрице утемељивачких митова креираних у сврху мобилизације становништва за борбу за очување заједнице. Ово осликава *Бој на Косову* (Симовић, 1988, 2002) приказивањем победничког пораза; *Је ли било кнежеве вечере?* (Огњеновић, 1989) и *Бајпас Србија* (Богавац, 2017) скрећу пажњу на проблеме унутрашње политике, те на то да је становништво заједно са историјом заправо жртва великих митова. *Мојмир II или Сумрак кнежевине* такође пребацује фокус са спољне претње на индивидуалне (трагичке) грешке, али се увођењем мотива божје казне (односно трагичке грешке) за прогон словачких ђака Климачекова драма приближава традиционалним текстовима историјске драме и тиме опет *Бој на Косову*. У *Бој на Косову* жртвовањем бива заслужена будућност, морална победа је превенција потпуног уништења, а одсуство добровољног жртвовања у *Мојмиру II* је гаранција вечне лиминалности идентитета и добровољног „прогона“, тј. емиграције становништва. Културни код пак не преиспитују само документарне драме, већ и поједине историјске драме у ужем смислу попут драме *Је ли било кнежеве вечере?* (Огњеновић, 1989) или *Мојмир II или Сумрак кнежевине* (Klimáček, 2018). Обе драме су свесне потенцијала за злоупотребу легендаризованог (митизованог) историјског наратива у политичке сврхе. Од документарних драма их разликује избегавање ефекта шока и

утицања на емоције публике. Преиспитивање је овде чисто рационални акт, а у драми Виде Огњеновић и комично средство.

Савремена драма, као настављач и преиспитивач традиција 20. века, напушта моделе класичне драматургије: не формира целовиту радњу нити карактере, не поштује јединства радње, времена и простора. Текст постаје колаж или монтажа фрагмената који у себи комбинује временске линије и места одигравања радње. Однос са публиком се мења, она се или укључује у радњу или је део колективног лика који формирају извођачи, не постоји класична идентификација са драмским субјектима који нису дубље психологизовани (неретко се ни извођачи не идентификују са ликовима и постају носиоци дискурса, исказивачки субјекти и тумачи текста). Илузија је избачена из игре уз помоћ хиперболизоване реалистичности, односно огољавања драмских и позоришних средстава која се традиционално користе за њено грађење. Епизација драмског текста подразумева креирање фрагментарне радње оригинално прозним средствима, а сонгови као лирска средства балансирају између подршке и субверзије доминатног дискурса (*Холокауст*, Климачек, 2012; *Невидљиви споменици*, Богавац, 2015; *Змајеубице*, Марковић, 2014) или дискурса једног лика (*Тисо*, Балек, 2005; *др Густав Хусак – затвореник председника, председник затвореника*, Климачек, 2005). Натписи антиципирају радњу и онемогућавају стварање напетости или изневеравају очекивања примаоца (в *Холокауст*, 2012 у којем В. Климачек назива сцена користи за креирање ироније). Ретроспективно приповедање омогућава обухватања разних временских линија, прекид се показује као основно средство фрагментаризације, понављање-варирање мотива омогућава тексту да креира основно послање, док оптација помаже анализирању проблема из више перспектива.

Ако би драма одбацила идеју о трагичкој кривици (одбацујући аутоматски идеју о трагичком јунаку) онда би одбацила и ритуалну функцију и заузела скептични став према могућности драме да утиче на друштво. Хамартија је у тексту историјске драме константно присутна у виду прошлости са којом треба да се суоче извођачи и публика као са колективном одговорношћу за злочине прошлости. У том контексту је присутна у свим текстовима В. Климачека и *Невидљивим спомeницима* (Богавац, 2015). До препознавања трагичне грешке у оквиру текста не долази и она је одложена, остављена дискусији о тексту која би требало да следи извођење. У постмодернистичкој естетици је такав приступ обезбеђен премисом да текст није готов производ и то постаје тек у свести реципијента, његов задатак није да даје одговоре на питања већ да задаје задатке које појединци као друштвени актери треба да решавају у свакодневном животу. Ритуална функција је посебно наглашена у драмама са перформативним одликама попут *Устанка* (Daubnerová, 2014) и *М.Х.Л.* (Daubnerová, 2009), изразито лиризованој драми *Змајеубице* М. Марковић (2014) и драми сећања *Шине или Бог нас погледао* (Marković, 2002). Ритуалност је код Милене Марковић саставни део аутохтоне и аутентичне поетике и потиче од традиционалне форме која се налази у самом темељу комада и затим бива онеобичена брехтовски средствима епизације Креирање ритуалности уз помоћ изворно епских поступака приметно је и драмском рукопису В. Климачека. Климачек користи сличне поступке за креирање херметичних текстова, попут *Холокауста*, 2012 или *Мојмир II или Сумрак кнежевине*, 2015, и за грађење документарнијих тесктова, попут драме *др Густав Хусак – затвореник председника, председник затвореника,* 2005. Херметичност или документарност зависи од намере аутора и степена усложњавања архивске грађе, који је у документарним драмама нужно мањи онда када аутор жели основна идеја или став, односно његова интерпретација, буду читљивији.

Мањи број текстова у овом избору ипак радије користи традиционалну форму – *Је ли било кнежеве вечере?* (Огњеновић, 1989) као једина комедија у овом избору, *Бој на Косову* (Симовић, 1989, 2002) као класична историјска трагедија, *Турнеја* (Марковић, 1996), *Доктор Магбет* (Olekšák, Schulzová, 2008) и *Вила Сашино* (Марковић, 2004). Овакво опредељење је у случају старијих аутора попут В. Огњеновић и Љ. Симовића објашњено тиме што ови текстови настају у време доминације реалистичког модела, а млађи аутори се за структуру која

подразумева јасан оквир опредељују вероватно зато што се из ње лакше ишчитава основна мисао аутора. Оваква структура неговањем драмске илузије и дистанцирањем гледаоца од изведеног материјала елиминише вишегласје и тиме могућност другачијег тумачења.

Текстови којима се бавимо у овом раду креирају ситуацију-модел која даље омогућава студију случаја користећи ликове – носиоце карактеристика одређеног типа припадника друштвене (историјске) стварности, тј. носиоце гестуса. Критеријум који је на снази приликом одабира историјског периода или догађаја у драмским текстовима је да обрађени историјски проблем има своје последице и у садашњости. Стално повлачење паралела између прошлости и садашњости има за циљ да упозори реципијенте текста на могућност понављања историјских грешака, али и позив на преузимање одговорности за колективну (трагичку) кривицу. Преузимање одговорности би значило прекидање круга поновљених историјских траума и овде у великој мери лежи одговор на питање зашто се аутори опредељују за одређене теме. Разлог за стално враћање мотивима и темама фашистичке словачке државе током Другог светског рата лежи у томе што никад није дошло до потпуне лустрације – Александар (Шањо) Мах који је водио Хлинкину гарду и надзирао депортацију Јевреја је првобитно осуђен на 30 година затвора, али га је председник Чехословачке Лудвик Свобода 1968. године помиловао и живео је у Братислави до своје смрти 1980. године; Мило Урбан, писац и уредник дневника *Гардиста* у којем је пропагирао нацистичке идеје није могао да објављује након 1948. године, али је такође касније рехабилитован. Постојао је известан континуитет у владајућим структурама фашистиче и комунистичке државе (нпр. песник Емил Болеслав Лукач је био и посланик у Словачком парламенту и радио је у министарству школства и просвете обновљене Чехословачке), а сву одговорност за ратне злочине је сносио погубљени Јозеф Тисо (који је за одређени део становништва погубљењем вероватно стекао ауру мученика, што додатно компликује перцепцију његовог лика и дела). Континуитет носилаца власти кроз промене режима, који указује на суштинску непроменљивост јесте мотив и у драмама о Плишаној револуцији (*Доктор Магбет*, Олекшак, Шулцова, 2014 и *Водка и хром*, Климачек, 2019), али и *Устанка* (Даубнерова и колектив аутора, 2014) и *Турнеје* (Марковић, 1996).

Враћање на исте теме је упадљиво у српској тематизацији династије Обреновић током 20. века као класичног примера злочина и казне (атентат на Александра Обреновића као метафизичка казна за убиство Карађорђа) и указивања на континуитет дисконтинуитета (неприхватљива спољна политика која се разрешава атентатом као чином потпуног уништења једне идеје и замена другом – у овом случају идејом Југославије). Недостатак текста *Вила Сашино* (Марковић, 2004) почива управо на игнорисању ових дубљих историјских и културних аспеката и стављања стереотипне слике српског менталитета на њихово место, а иновација лежи у грађењу лика Драге као пунокрвне личности и увођења мотива љубоморе и интрига краљице Наталије, који пак нису у потпуности разрађени, већ само назначени. Овај атентат није једини у српској историји, али драматургији служи као парадигматски пример историјске и трагичке грешке. У културном имагинаријуму је Мајски преврат почетна тачка у ритуалу иницијације југословенске идеје, а цео низ догађаја од 1903. године до краја Првог светског рата припада матрици која је напојена на Косовску легенду по мотивима издаје и потребе жртвовања за више циљеве. У том кључу су текстови о Гаврилу Принципу – драма *Мали ми је овај гроб* (Srbljanović, 2014) је ближа тематизацији припадника Црне руке као издајника, а *Змајеубице* (Marković, 2014) приказу припадника Младе Босне као жртава историјских прилика. Распад Југославије се јавља као историјска траума, а то суштински важи и за распад Чехословачке и јавља се као мотив у драмама *Масарик/Штефањик* (Pavlac, 2018) и *Мечјар* (Klimáček, 2019).

Суочавање публике са траумама има делимично ритуалну функцију, али је та функција у савременој драми – посебно оној документарној – већином рационализована. Ова ритуалност је савремени инваријант катарзе – ма колико она била одбацивана као ирационална, исповедање и приповедање о трауматичним догађајима или злочинима саставни су део западне и хришћанске културе и неопходан чинилац за било какав вид препорода појединца и друштва. Ефекат шока и

апеловање на емоције публике у документарним драмама је у фукцији изазивања страха и сажаљења, који пак води промишљању у циљу пречишћавања, суочавања и ослобађања од трауме. Перфроматривни драмски текстови у себе инкорпорирају ритуалну функцију, која такође подразумева катарзичне ефекте (в. последњу трансформацију Партизанке-Словачке у жену-жртву злостављања у сценарију *Устанак* (Даубнерова и колектив аутора, 2014).

Историјска драма користи новински, књижевни, историографски и архивски материјал у циљу повећања веродостојности текста, али и зарад отварања могућности контрастивног поређења различитих историографских и других текстова који за предмет имају обрађивани догађај. Указивање на опречности у архивском материјалу стоји у сржи савременог драмског текста, јер се драмски конфликт не гради на основу сукоба између ликова, већ на основу супротстављања различитих дискурса и драмску напетост замењује она мисаона. У комадима и нема ликова у хегеловском смислу индивидуе из чијег делања произилази радња и ликови не ступају у односе који би били основа великог драмског конфликта. Дијалог се у недостатку интеракције удаљава од дијалога у класичној драми и постаје монолог сачињен од већег броја појединачних гласова – полилог. Уместо да се ликови у дијалогу формирају, они често нису чак ни именовани, а у појединим текстовима користе се само лична имена извођача у складу са принципима грађења документарног текста (*Бајпас Србија*, Богавац, 2017 или *О Срђану. Које националности је истина?*, Стојанов, 2020). Сам избор теме указује на извесне паралеле између прошлих догађаја и актуелне друштвене стварности те и на немогућност коначног разрешења, те се апсолутни крај драме махом укида и рад са временом показује знаке цикличности и безвремености. Историјске драме морају направити везу између историје и савременог доба актуализацијом: драме *„... нека буде царство твоје...“* (Horák, 1996) и *Масарик/Штефањик* (Pavlac, 2018) на пример критикују однос савременог друштва према великанима историје, а П. Павлац се критички односи и према чешко-словачким односима. Све драме о Другом светском рату упозоравају на опасност од растућих фашистичких и националистичких тенденција и подсећају читаоце или гледаоце на латинску изреку да је историја учитељица живота, а они преко чијих леђа историја прелази јесу обични људи, налик стваоцима и публици (исто примећујемо и у драми *Бој на Косову* Љ. Симовића, 1988, 2002 или *Холокауст* В. Климачека, 2012).

Циљ савремене историјске драме је да подстакне реципијента да преиспитује своје ставове о друштву, нацији и политици у контексту понављања историјских грешака. С тим у вези је брисање тачних временских одредница и расплињавање јединства времена и простора, које је опет повезано са коришћењем историографског материјала. У формалном погледу се простор још из времена модернизма преводи у време – када драма уводи статику (Морис Метерлинк), преводи простор (статично) у простор (динамично). Ово пак у историјској драми има дубља значења ако узмемо у обзир просторе изолације драмских ликова, као што су музеј у *Чиније сребрне, посуде одличне* (Juráňová, 1997) и у *Масарик/Штефањик* (Pavlac, 2018), чистилиште у *Мојмир II или Сумрак кнежевине* (Klimáček, 20159 или *Госпођа Ајнштајн* (Гњидић, 2020), позориште у *„...нека буде царство Твоје...“* (Horák, 1996), затвор у *Тисо* (Ballek, 2004) и *Змајеубице* (Marković, 2014). Простор изолације пак може бити и стан као у драми *Кратке везе* (Fekete, 2008), а специфичано место одигравања радње има драма *Шине или Бог нас погледао* (Marković, 2002) дефинисан песком, зидом, мостом и љуљашкама, где зид и мост симболишу раздвајање и спајање, а љуљашке смрт, детињство и рај. Штуро опис који М. Марковић користи за одређивање простора заправо упућује на простор позорнице, те поништавање илузије. Овакви простори заправо укидају време у смислу драмске прогресије и омогућавају преплитање временских линија. Повезани су и са укидањем апсолутног краја у смислу постулирања безвремене патње наместо разрешења. Простор драмских текстова је дубоко индикативан кад се ради о односу друштва према теми која се обрађује у тексту – узимање музеја као простора одвијања радње указује на свесно или несвесно удаљавање друштва од вредности које личности или догађаји треба да представљају.

Теоријски постулати који су овде изложени представљају промену начина размишљања која се дешава од модернизма до данашњице и ток ових промена је инкорпориран у текст, јер је доживљај стварности аутора битно измењен. У постмодерном стваралаштву је дискурс – доминантни или субверзивни – стварни произвођач текста, а аутор(и) је(су) субјекти који бирају елементе које ће у текст укомпоновати. Зато аутор савремене драме не стоји изван и изнад радње као свезнајући лик, већ монтира њему доступне фрагменте и аспекте стварности у покушају (најчешће узалудном) да обухвати и објасни њен тоталитет. Р. Барт сматра да интерпретација није и не треба да буде откривање, већ стварање значења – што нпр. Петер Павлац и наглашава у прологу текста *Масарик/Штефањик*.

У Словачкој се историјска драма у континуитету развија од 2000. године уз институционалну подршку, јер је словачка драма (вероватно и под утицајем идеологије, која је прописивала теме и начин обраде) била више окренута личним проблемима, индивидуалистичка. Прве историјске драме су пак настале из личне заинтересованости аутора – Карола Хорака, Јане Јурањове и Вилијама Климачека – за одређене теме. Српска драма је с друге стране традиционално окренутија друштвено-политичким проблемима (в. стваралаштво Александра Поповића, Душана Ковачевића, Светислава Басаре или Биљане Србљановић), те се ређе јавља потреба да се фокус пребаци на историју и да се она користи као парадигматски пример који би осветљавао проблеме садашњице. Стога српске историјске драме настају у оквиру пројеката и по поруџбини и ређе из личне побуде аутора. Обрада историјских тема се у последње време приметно премешта из позоришта – као традиционално критичког медија – на телевизију и филм као идентитетске медије. Видљива је и извесна презасићеност и преоптерећеност историјским темама – читљива још у сценским напоменама П. Павлаца за драму *Масарик/Штефањик* (2018) – и она је у вези са тим што *memory boom* након пада Берлинског зида није био повезан само са поновним успостављањем идентитета новонасталих држава, већ и са остваривањем глобализацијског сна. Повећане миграције становништва (и самих уметника) довеле су до развоја тенденције да се идентитет преиспита у контакту са Другим и у немогућности уклапања (в. *Кратке везе,* Фекете, 2008) се показало и показује да је и глобализација утопија, те је и стога приметно извесно затишје у обради историјских тема повезаних са националним идентитетом.

Свест о утопичности идеје о интегрисању појединачних националних идентитета се у светској драми на историјске теме помаља након 11. 09. 2001. (на англофоном подручју) и затим мигрантске кризе. Укорак са мигрантском кризом у европским друштвима расту националистиче тенденције, те отуд простиче потреба да се оне преиспитују. Словачка и српска драма реагују на савремене токове у драми на себи специфичан начин – преиспитивањем вредности западних друштава (в. нпр. неисторијске драме *Супермаркет* и *Америка, други део* Б. Србљановић) и свог положаја у њиховим оквирима. Словачка и српска култура у односу на Запад заузимају лиминалну и маргинализовану позицију. Овај гранични положај је у драмама *Бој на Косову* (Симовић 1988, 2002) и *Мојмир II или Сумрак кнежевине* (Климачек, 2015) осликан метафорама моста или тврђаве, које се тумаче као истовремено позитивне и негативне – мост је с једне стране спојница између Источне и Западне културе, али с друге је стуб одбране Запада и неминовно ће бити жртвован у случају потребе. Климачек је при писању драме био у одређеној мери инспирисан мигрантском кризом – као и анексијом Крима – те његове актуализације нису везане само за словачку друштвено-политичку стварност.

Национални идентитет који словачка и српска историјска драма преиспитују се појављује као нестабилан због дискунтинуираности и сталних промена оквира који изискују ново тумачење, али и због тога што у себе уграђује хетеростереотипе, тј. мишљење других о словачком и српском народу из чега проистиче маргинализованост. Најјачи утицај на словачкој страни има хетеростереотип о пасивности и подређености (превасходно у односу на Чехе) и он се очитава нпр. у појединим текстовима из *Устанка* (Даубнерова и колектив аутора, 2014), *„...нека буде царство Твоје..“* (Хорак, 1996) и најизразитије у драми *Масарик/Штефањик* (Павлац, 2018). На српској страни стоји хетеростереотип о насилности и он је стварна

мотивација драма *Вила Сашино* (Марковић, 2004), *Мали ми је овај гроб* (Србљановић, 2014) и *Змајеубице* (Марковић, 2014). Овакав творачки разлог историјске драме може бити несвестан, али онда је израз колективног несвесног које се налази у позадини колективног сећања. Гранични положај идентитета и немогућност његовог формирања су велике теме које стоје у темељу многих анализираних драма – било да оне говоре о трауми као кочничару интеграције сопства изравно као у драми *Кратке везе* (Фекете, 2008) или посредно *Шине или Бог нас погледао* (Марковић, 2002), гендерном идентитету као драме анализиране у поглављу 2.3 (Феминистичко преиспитивање прошлости), трауматичном прекрајању и прикривању историје у поглављу 1.3 (Социјалистички утемељивачки митови) или преиспитују велике наративе попут оних у 1.1 (Утемељивачки митови) или 2.2 (Драме слављења (не)славне прошлости) – успостављање идентитета као категорије која траје у времену им измиче заједно са историјском истином и ово је заправо најзначајнија сличност словачке и српске драме која потире разлике проистекле из непотпуног слагања историјског искуства.

Литература

А. Латиница

Albvaš, Moris (1999). Kolektivno i istorijsko pamćenje. In. *Reč,* br. 56.1. s. 63–83.

Anderson, Benedict (1996). *Imagined Communities Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York, London: Verso.

Aristotel (1983). O pjesničkom umjeću. Zagreb: Školska knjiga

Asman Alaida (2011). *Duga senka prošlosti* . Beograd: XX vek.

Asman, Alaida (2018). *Oblici zaborava*. Beograd: XX vek.

Assmann, Jan. *Kulturno pamćenje*. Zenica, Tuzla: Vrijeme & NAM. 2008.

Babiak, Michal (2011). *Vladimír Hurban Vladimírov*. In. Vladimír Štefko, ed. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav.s. 121–143.

Bahýnec, Matúš (2018). *Modlitba pre Martu*. [необјављено, рукопис]

Bakić-Hajden, Milica (2003): Šta je to tako vizantijsko na Balkanu?. In: D. Bijelić, O. Savić (Eds.) *Balkan kao metafora*. Beograd: Beogradski krug, s. 79 – 98.

Ballek, Rastislav (2017). *Tiso*. Bratislava: Divadlo aréna.

Banac, Ivo (1991). *Hrvatsko jezično pitanje*. Zagreb: Društvo hrvatskih književnika

Barthes, Rolan (1990). *S/Z*, Oxford: Blackwell publishing Ltd.

Basara, Svetislav (2007). Dolce vita. In. *Istorija & iluzija. Antologija najnovije srpske drame (1995–2005)*, II deo. Novi Sad: Sterijino pozorje. s. 233–267.

Batler, Džudit (2010). *Nevolje s rodom: feminizam i subverzija identiteta*. Loznica: Karpos.

Beckett, Samuel (1987). *Proust and Three dialogues with Georges Duthuit*. London: John Calder.

Bennett, Y. Michael (2013). *Reassessing the Theatre of Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet and Pinter.* New York: Palgrave Macmillan.

Beňová Juliana (2015). *Divadelná tvár Ľudovíta Štúra*. Bratislava: Divadelný ústav.

Beňová, Juliana (2011). *Jozef Gregor Tajovský*. . In. Vladimír Štefko, ed. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav. s. 71–121.

Beňová, Juliana (2018). Na kultúrne a občianske dozrievanie si ešte počkáme. In: *Monitoring divadiel*. <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiyye6guLPvAhW_AxAIHU1DCVcQFjASegQICRAD&url=https%3A%2F%2Fdivadloarena.s3.amazonaws.com%2Ffiles%2Fdf6d388559f5de59fd59fb2695b59ca0c0a84442103f8630f1be518a361a17bf.pdf&usg=AOvVaw186LiQmqR4Fuf54mMHsgaW>

Blastin, Džefri (2015). Sećanje kao predmet vrednosnog ispitivanja. In. Michal, Sládeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović, eds. Kolektivno sećanje i politike pamćenja. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Zavod za udžbenike. s. 151–167.

Bowles, Hugo (2010). *Storytelling and Drama*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Brathová, Barbora (2020). Titul, ktorému sa niet prečo tešiť. In. mojakultura.sk, 26 02. 2020. < https://www.divadloarena.sk/data/files/1721835035_26022020-mojakultura-sk-barbara-brath-holokaust-46.pdf>

Brecht, Bertolt (1979). *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit.

Breht, Bertolt (2018). Mali organon za teatar (1948–1954). In. *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, br. 514. s. 225–249.

Carlson, Marvin (2001). *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Michigan: Ann Arbor University of Michigan Press.

Chakravorty Spivak, Gayatri (1988). Can the Subaltern Speak?. In. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press.

Christov, Peter. 2010. Christovova Nitra. In: *Divadelní noviny.* <https://archiv.divadelni-noviny.cz/christovova-nitra-no-4>

Ciel, Martin (2017). *Film a politika Ideológia a propaganda v slovenskom filmer 1939–1989.* Bratislava: Vlna.

Connerton, Paul (2008). Seven types of forgetting. In: *Memory Studies*, 1, 59–71.

Čahojová, Božena (2002). *Slovenská dráma a divadlo v zrkadlách moderny a postmoderny*. Bratislava: Divadelný ústav.

Černá, Katarína (2009). V pasci krátkych spojení. In: sme.sk < https://www.sme.sk/kultura/c/v-pasci-kratkych-spojeni>

Český rozhlas, Tvůrčí skupina Drama a literatura (2021). Valerie Schulzová – Roman Olekšák: Sametová noc. In. *Český rozhlas Dvojka*. < https://www.google.com/search?q=Český+rozhlas+sametova+noc&sca_esv=4b9c4fb793c57767&biw=1536&bih=744&sxsrf=ANbL-n7Amhe4NzR0BIbpYa8xlqiDzw-2MQ%3A1774399800541&ei=ODHDaZjdIICi1fIP9NqNcQ&ved=0ahUKEwiY2bOu6rmTAxUAUVUIHXRtIw4Q4dUDCBE&uact=5&oq=Český+rozhlas+sametova+noc&gs_lp=Egxnd3Mtd2l6LXNlcnAiHMSMZXNrw70gcm96aGxhcyBzYW1ldG92YSBub2MyBRAhGKABMgUQIRigATI-FE-CEYoAEyBRAhGKABSKVFULUJWMlCcAJ4AJABAJgByAGgAc8tqgEGNC40My4xuAEDyAEA-AEBmAIJoAKbCcICCBAA-GO8FGLADwgIFEAAY7wXCAggQABiABBiiBJgDAIgGAZAGBZIHAzEuOKAH9X2yBwMwLji4B40JwgcHMC4xLjYuMsgHOYAIAQ&sclient=gws-wiz-serp>

Čičvák, Martin (2014). Chlapče, prisahám, ja nie som tvoj otec. In. Povstanie. Bratislava: Divadlo Aréna. s. 70–79.

Daubnerová, Slava (2013). Nahrávka inscenácie M.H.L. z roku 2011. In. Dagmar Inštitorisová a kol.: *K poetike súčasného divadla (heuristika umenia)* 1. vyd. [DVD]. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa.

Daubnerová, Slava (2013). Performancia a performačné tendencie v súčasnom divadle (pojem performancie a reflexia metód sebatransformácie v trilógii Cely, Hamletmachine a M.H.L.). In. Dagmar Inštitorisová a kol.: *K poetike súčasného divadla (heuristika umenia)* 1. vyd. [DVD]. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, s. 108-134 .

Daubnerová, Slava (2014). Partizánka. In. *Povstanie*. Bratislava: Divadlo Aréna. s. 38–48.

Daubnerová, Slava (2014). *Povstanie.* Bratislava: Divadlo Aréna.

De Vos, Laurens (2011). *Cruelty and Desire in Modern Theatre. Antonin Artoud, Sarah Kane and Samuel Beckett*. Maryland: Fairleigh Dickinson University Press.

Dipon Florens (2011). *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta.* Beograd: Clio.

Ditte Jurčová, Iveta, Ditte, Michal: *Mojmír II. alebo Súmrak ríše*. [недатирано]< https://dnarchivy.sk/mojmir-ii-alebo-sumrak-rise/>

Doležel, Lubomir (2010). *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

Doležel, Lubomir. (2008). *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik.
Dragićević Šešić, Milena (2009). Teatralizacija istorije: nekoliko refleksija o dramama Zorice Jevremović. In. *Republika*, br. 456–459. <http://www.republika.co.rs/456-459/21.html#f]>
Dukat, Zdeslav (1983). *O pjesničkom umjeću*. Zagreb: Školska knjiga.
Enders, Jody (1955). *Rhetoric and the Origins of Medieval Drama*. Ithaca, London: Cornell University Press.
Esslin, M. (1971). *Reflections. Essays on Modern Theatre*. New York: Anchor Books.
Favorini, Attilio. *Voicings: Ten plays from the documentary theatre*. Hopewell, N. J.: Ecco Press, 1995.
Feldek, Ľubomír (2014). Daj pomník. In. *Povstanie*. Bratislava: Divadlo Aréna. s. 52–66.
Felman, Shoshana, Laub, Dori (1992). *Testimony – Cries of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge.
Foucault, Michelle (1997). Of other spaces: Utopias and Heterotopias. In: N. Leach (Ed.) *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. NYC: Routlege, s. 330 – 336.
Frajnd, Marta (1990). *Istorija u drami i istorijska drama*. Novi Sad : Sterijino pozorje.
Freeman Loftis, Sonja (2013). *Shakespeare's Surrogates. Reweiting Renaissance Drama*. New York: Palgrave Macmillan.
Freud Sigmund (2000, 2007, 2010). *Freud – Complete works, Breuer and Freud, Studies on hysteria, II Case histories, Case one: Fräulein Anna* O. <http://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud_Complete_Works.pdf> 12.2.2015.
Freytag, Gustav (1944). *Technika dramatů*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky.
Frljić, Oliver (2011). Postdramatic theatre and political theatre. In. *Zbornik radova FDU* Br. 20. *Dramatic and postdramatic theater ten years after*. s. 129–135.
Frljić, Oliver (2022). Političko i postdramsko. In: *Teatron. Časopis za pozorišnu umetnost* 154/155, s. 53–57.
Fuchs, Elinor (1996). *The death of character, perspectives on theater after modernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
Fuchs, Elinor. (2022). Postdramatic theater and the persistence of the „Fictive Cosmos", A view from America. In. *Zbornik radova FDU* Br. 20. *Dramatic and postdramatic theater ten years after* .
Garcia, Vanessa (2013). The Paradox of Devised Theater on the Twenty-First Century Stage. In. *Howlround Theater Commons*. < https://howlround.com/paradox-devised-theater-twenty-first-century-stage>
Gindl-Tatarova, Zuzana (2018). *Praktična dramaturgija*. Beograd: Filmski centar Srbije.
Gnjidić, S. (2022). Gospođa Ajnštajn. [rukopis]
Godovič, Marek (2014). Povstanie – vieme čo oslavujeme?. In. *Kod (Konkretne o divadle)*, Bratislava: Divadelný ústav: s. 20–23
Gordić Petrković, Vladislava. (2011). Ženski glasovi u savremenoj srpskoj književnosti: između kanonizacije i komercijalizacije. In. *Slavistična revija*, br. 59.
Habermas, Jirgen (1969). *Javno mnenje: istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*. Beograd: Kultura.
Hammond, William, Steward, Dan, eds. (2008). *Verbatim, Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*. London: Oberon Books.

Haydon, Andrew (2015). Mojmír II. Alebo Súmrak Ríše – Nová Budova SND, Bratislava. In. *Post-cards from Gods*. < https://postcardsgods.blogspot.com/2015/06/mojmir-ii-alebo-sumrak-rise-nova-budova.html>

Hegel, Georg Vilhelm Fridrih (1975). *Estetika III*. Beograd: BIGZ, 1975.

Hirsch, Marianne (2008). The Generation of Postmemory. In. *Poetics Today* 29:1

Horák, Karol (2001). *Štyri hry*. Bratislava: R. S. Royal Service s.r.o.

Horváth, Tomáš. (2016). *K poetike literárneho subjektu*. Bratislava.

Hrabal, Jiři (2013). Narativní diskurz. In. *Naratologie Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin. s. 103–167.

Hvorecký, Michal (2014). Pravda o SNP. In. *Povstanie*. Bratislava: Divadlo Aréna. s. 84–88.

Ibersfeld, An (1982). Čitanje pozorišta. Beograd: Vuk Karadžić.

Irigaraj, Lis (2010). Moć diskursa i podređenost ženskog. In. *Agon*. (agoncasopis.com)

Jakovljević, Branislav. Forsiranje toka s(a)vesti: Rečna putovanja Petera Handkea. In. Peščanik (pescanik.net) <Forsiranje toka s(a)vesti: Rečna putovanja Petera Handkea* - Branislav Jakovljević - Peščanik (pescanik.net)>

Jelić, Aleksandra, Nikolić Maksić, Tamara (2015). *Jeste li za igru?: pozorište za život ili rukovođenje dramskim procesom*. Beograd : ApsArt - Centar za pozorišna istraživanja.

Jeremić, Maša (1996). Glumci i ratnici. In. *Blic*, 28. 10. 1996. < https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=112313>

Jezerkić, Vesna, Jovanov, Svetislav (2007). *Istorija & iluzija. Antologija najnovije srpske drame (1995–2005), II deo*. Novi Sad: Sterijino pozorje.

Jovanović, Ivan (2014). Šta je zmajeubica. In. *Novi magazin*, 12. 06. 2014., s. 54–55. < https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=32334>

Jovanović, Raško (1990). Neke osobenosti Nušićeva rodoljubivo-istorijskog dramskog ciklusa. In. *Istorijski događaji kao teme i motivi u jugoslovenskoj dramskoj književnosti*. Novi Sad: Sterijino pozorje. s. 32–47.

Jovanović, Željko (1996). Slike u napuklom ogledalu. In. *Naša borba*, 29. 10. 1996. < https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=112311>

Jovićević, Aleksandra (2006). Performans u umetnosti: Paradigmatske koncepcije i prakse izvođenja kroz makrokoncepcije (umetnosti) 20. veka. In. *Uvod u studije performansa*. s. 69–87.

Jovićević, Aleksandra (2010). Estetika ili neestetika. *Teatron. Časopis za pozorišnu umetnost* br. 153/154. s. 9–27.

Jovićević, Aleksandra, Vujanović, Ana (2016). *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga..

Jung, Karl Gustav (1978). *O psihologiji nesvesnog*. Novi Sad: Matica srpska.

Juráňová Jana. (2014). *Hry*. Bratislava: Divadelný ústav.

Kamenec, Ivan (2014). Slovenské národné povstanie – jeho nepatetická a preto pravdivá reflexia . In. *Povstanie*. Bratislava: Divadlo Aréna. s. 14–16.

Kandiyoti, Dalia (2004). „Our Foothold in Buried Worlds“: Place in Holocaust Consciousness and Anne Michaels's Fugitive Pieces. In. *Contemporary Literature,* Volume 45, Number 2. s. 300–330.

Karge, Hajke (2014). *Sećanje u kamenu – okamenjeno sećanje?*. Beograd: XX vek.

Klimáček, Viliám (2012). *Holokaust. Príbeh, na ktorý by Slovensko najradšej zabudlo*. Bratislava: Divadlo Aréna.

Klimáček, Viliám (2015). *Mojmír II. alebo súmrak ríše*. Bratislava: Slovenské národné divadlo.

Klimáček, Viliám (2015): *13 hier*. Bratislava: Divadelný ústav.

Klimáček, Viliám (2018). *#dubček – o človeku a dobe*. [необјављено, сценарио за позоришну поставку]

Klimáček, Viliám (2022). *9 hier o slobode*. Bratislava: Divadelný ústav.

Kloc, Folker (1995). *Zatvorena i otvorena forma u drami*. Beograd: Lapis.

Kohout, Pavel (2014). Rudolfovo číslo. In. *Povstanie*. Bratislava: Divadlo Aréna. s. 100–112.

Kováč, Peter (2015): Národná tragédia – vznik a vývoj žánru v stredoeurópskych národných dramatikách a na Slovensku. In: *Mojmír II. alebo súmrak ríše*. Bratislava: Slovenské národné divadlo.

Kozak, Krištof Jacek (2010). *Privlačna fatalnost, subjekt i tragedija*. Beograd: Službeni glasnik.

Kozak, Krištof Jacek (2013). Sedem životov tragédie. In. *kød*, br. 5, god. 7. s. 26–34.

Kralj, Lado (2002). Radnja. *TkH 3*. s. 98–102.

Kratochvíľová, Dana (2013). *Sarah Kane*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa.

Krempaský, Ján (2010): Svätopluka na Hrade vítali červené zástavy. In: *SME* <https://domov.sme.sk/c/5410141/svatopluka-na-hrade-vitali-cervene-zastavy.html>

Krénová, Ľubica (2018). #All for Dubček? aneb, Být či nebýt demokratem? In. *Divadelní noviny*. < https://www.divadloarena.sk/data/files/1721986693_29052018-divadelni-noviny-lubica-krenova-dubcek-64.pdf>.

Kristeva, Julija (1989). *Moći užasa*. Zagreb: Naprijed.

Kročanová, Dagmar. (2014). O antiiluzívnosti drámy. In. *Hry*. Bratislava: Divadelný ústav.

Kročanová-Roberts, Dagmar (2014). *Výkrik alebo voľba*. Bratislava: Divadelný ústav.

Kubíček, T., Hrabal, J. a Bílek, P. A. (2013). *Naratologie (Strukturální analýza vyprávění)*. Praha: Dauphin.

Kušnierik, Ján (2014). Povstanie v desiatich obrazoch. In. *Týždeň* č. 36. s. 59

Lacko, Martin (2014). SNP – otázka bez odpovede. In. *Povstanie*. Bratislava: Divadlo Aréna. s. 18–20.

Lehmann, Hans-Thies (2007). *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav. 2007.

Lehmann, Hans-Thies (2009). *Postdramsko kazalište*. Zagreb-Beograd: Centar za dramsku umjetnost i Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti.

Lešić, Zdenko (1990). Ka razumijevanju istorijske drame. In. *Istorijski događaji kao teme i motivi u jugoslovenskoj dramskoj književnosti*. Novi Sad: Sterijino pozorje. s. 111–125.

Levinas, Emanuel (2003). Trag drugog. In. *Reč*, 71/17. s. 393–406.

Lindenberger, Herbert Samuel (1975). *Historical drama. The Relation of Literature and Reality*. Chicago: University of Chicago Press.

Lindovská, Nadežda (2011). Ženy z minulosti. In. Dagmar Podmaková, ed. *Podoby a premeny hrdinu v súčasnom divadle*. Bratislava: Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied.

Lukić, Dragan (2018). Strategies for Challenging Official Mythologies in War Trauma Plays: The Croatian Playwright Ivan Vidić. In. Jana Dolečki, Senid Halilbašić & Stefan Hilfeld, eds. *Theatre in Context of Yugoslav Wars*. Vienna: Palgrave Macmillan.

Ljubková, Marta (2015). *Hry na hrdiny*. Brno: Větrné mlýny.

Ljuštanović, Jovan (2011). Biljana Srbljanović: Ples na žici. In. *Teatron*, br. 156–157. s. 9–14.

Lomnický, Peter (2014). *Povstanie*. In. *Povstanie*. Bratislava: Divadlo Aréna. s. 92–96.

Maliti Fraňová, Eva (2014). Veštby (SNP *Opŕal history*). In. *Povstanie*. Bratislava: Divadlo Aréna. s. 24–34.

Malkin, Jeanette (1999). *Memory-Theater and Postmodern Drama*. Chicago: University of Michigan Press.

Margalit, Avišaj (2015). Opraštanje i zaboravljanje. . Michal Sladáček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović-Trifunović, eds. *Kolektivno sećanje i politike pamćenja.* Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Zavod za udžbenike. s. 151–167.

Marić, Ana (2021). Dokumentárna dráma a divadlo na Slovensku – divadelná hra a inscenácia *Tiso* Rastislava Balleka. In. Marta Součková, ed. *Perspektívy retrospektívy (slovenská literatúra po roku 1989)*. Prešov: Prešovská univerzita. s. 105–115.

Marić, Ana (2022). Dve podoby dokumentárnej drámy – *M.H.L.* Slavy Daubnerovej a *Nenapísané listy* Milkice Miletić. In. Milan Kendra, ed. *K vybraným aspektom slovenskej literatúry po roku 1989 IV*. Prešov: Prešovská univerzita. s. 28–42.

Marić, Ana (2023). *Historická či dokumentárna dráma? O podobách slovenský a srbských textov s historickými témami*. In. Michaela Mošaťová, ed. *Slovenčina (nielen) ako cudzí jazyik*. Bratislava: univerzita Komenského. s. 76–89.

Matejovičová, Stanislava. (2013). Dotyky a spojenia paradoxne v znamení izolácií.In. Dagmar. Inštitorisová a kol. K poetike súčasného divadla (heuristika umenia)1. vyd. [DVD]. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa.

Matijević, Tijana (2020). *From Post-Yugoslavia to the Female Continent. A Feminist Reading of Post-Yugoslav Literature*. Verlag, Bielefeld: Transkript.

Medenica, Ivan (2002). Srpske i druge drame. In. *Teatron. Časopis za pozorišnu umetnost* br. 119/120. s. 7–19.

Medenica, Ivan (2011). Novi vidovi političkog u pozorištu: „slučaj ex-Yu“. In. *Teatron – časopis za pozorišnu umetnost*, br. 154/155. s. 9–21.

Mičuda, Daniel (2020). Nikdy (ne)zabudneme! Predstavenie z ktorého budete mať po tele zimomriavky. In. nulife.sk, 26. 02. 2020. < https://www.divadloarena.sk/data/files/1721835184_26022020-nulife-sk-daniel-micuda-holokaust-47.pdf>

Marković, Goran (2007). Turneja. In. Vesna Jezerkić, Svetislav Jovanov, eds. *Istorija & iluzija*. Novi Sad: Sterijino pozorje.

Milena Marković (2014). *Drame*. Beograd: Lom.

Miletić, Milkica (2021). *Nenapisana pisma*. Čačak: Umetnička galerija „Nadežda Petrović“.

Miočinović, Mirjana (2008). *Pozorište i giljotina: rasprave o drami*. Beograd: Fabrika knjiga

Miočinović, Mirjana (2014). „...Izvesna je samo smrt“. In. *Vreme*, 12. 06. 2014., s. 36–40 < https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=32364>

Mistrík, Jozef (1985). *Štylistika slovenského jazyka*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.

Mukařovský, Jan (1940). Dialog a monolog. In. *Listy filologické LXVIII*.

Müller, Heiner (1990). *Germania*. New York: Columbia University Press.

Nora Pierre (2007). Između sjećanja i povijesti. In. *Diskrepancija* 12, 2007.

Nussbaum, Laureen (1981). The German Documentary Theater of the Sixties: A Stereopsis of Contemporary History. In. *German Studies Review*. Vol. 4, No. 2. s. 237– 255.

Olekšák, Román, Schulzová, Valéria (2014). *Doktor Machbeth*. [необјављено, рукопис]

Olik, Džefri, Robins Džojs (2015). Od ‚kolektivnog sećanja' do istorijske sociologije mnemoničkih praksi. In. Michal, Sládeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović, eds. *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Zavod za udžbenike. s. 87–111.

Osolsobě, Ivo (2002). *Ostenze, hra, jazyk*. Brno: Host

Paković, Zlatko (2014). Izgubljeno u režiji. In. *Danas*, 09. 06. 2014. s. 27. < https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=32375>
Pavis, Patrice (2004). *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav..
Pavlac, Peter (2018). *Masaryk/Štefánik*. [необјављено, сценарио за позоришну поставку]
Pelević, Maja (2007), Dramski tekst kao zazorni trag. *Scena* . <http://www.pozorje.org.rs/scena/scena1207/18.htm> Pellauer, Dauenhauer (2021). *Ricoeur*. Stanford: Plato. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2021/entries/ricoeur/>
Piscator, Erwin (1963). *The political theatre*. London: Eyre Methnuen.
Podmaková, Dagmar (2018). Alexander Dubček twice – An (un)known side of him Selected facts and connections in drama and film fiction package. In. *The Slovak Theatre*, vol. 66, issue 3. s. 242–266.
Podmaková, Dagmar (2011). Dva svety dokumentárneho divadla. In. *Slovenské divadlo*, roč. 59, č. 2. s. 130 –145.
Radulović, Ksenija (2002). Nacionalni resentiman na sceni. In. *Teatron. Časopis za pozorišnu umetnost* br. 118. s. 7–12.
Radulović, Ksenija (2020). Nasleđe socijalizma u pozorištu (Čehoslovačka i Poljska) – veze istočne i zapadne Evrope. In. *Zbornik radova FDU. s.* 11–26.
Raynar, Alice (2006). *Ghosts: Deaths's Double and the Phenomena of Theatre*. Mineapolis, London: University of Minnesota Press.
Rečnik književnih termina (1986). Beograd: Nolit.
Rehák, Oliver, Fehérová, Dária (2015). Divadlo, o ktorom sa hovorí: HollyRoth končí, ale prichádza Súmrak ríše. In. Denník N. < https://dennikn.sk/32461/hollyroth-konci-ale-toto-ho-moze-vystriedat/ >
Reia-Baptista, Vítor: *Film Languages in European Collective Memory*. In: Comunicar 35, XVIII, 2010, c. 10.
Ricoeur, P. (1992). Oneself as Another. Chicago and London: University press.
Riker, Pol. *Vreme i priča, Tom 1.* (1993) Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
Roach, Joseph (1996). *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia University Press.
Rokem, Freddie (2000). *Performing History: Theatrical representations of the Past in Contemporary Theatre.*
Sarazak, Žan-Pjer (2015). *Poetika moderne drame*. Beograd: Clio.
Schechner, Richard (2009). *Performancia: teórie, praktiky, rituály*, Bratislava, Divadelný ústav.
Scherhaufer, Peter (2014). Krv a slzy silných mužov. In. *Povstanie*. Bratislava: Divadlo Aréna. s. 118–143.
Schneider, Rebeca (2014). *Theatre and History*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
Schnelle, Barbora (2014). Čo sa stalo potom, keď Elfriede Jelinek opustila dialogickú drámu?. In. Elfriede Jelinek. *Hry*. Bratislava: Divadelný ústav.
Shakespeare, William (1996). *The Complete Works*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited.
Sierz, Alex (2010). *Rewritting the Nation*. London: Methuen drama.
Sikora, Rudolf. (2013) XVI ročník medzinárodní přehlídky Divadlo jednoho herce. In. Dagmar Inštitorisová a kol. *K poetike súčasného divadla (heuristika umenia)1. vyd.* [DVD]. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa.

Siksu, Elen (2010). Smeh meduze. In. ARS, br. 5–6. [nepaginovano]
Singleton, Marc (2010). *Yoga Body Origins of Modern Posture Practice*. Oxford: Oxford University Press.
Sladáček, Michal, Vasiljević (2015). Problematičnost pojma „Kolektivno sećanje“. In. Michal Sladáček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović-Trifunović, eds. *Kolektivno sećanje i politike pamćenja.* Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Zavod za udžbenike. c. 7–29.
Sládeček, Ján (2011). *Ivan Stodola*. s. 143–207.
Sondi, Peter (1995). *Teorija moderne drame.* Beograd: Lapis.
Srbljanović, Biljana (2000). *Pad; Beogradska trilogija; Porodične priče*. Beograd: Otkrovenje.
Srbljanović, Biljana (2014). *Mali mi je ovaj grob*. Beograd: Samizdat.
Stojanović, Dubravka (2023). *Prošlost dolazi.* Beograd: XX vek.
Styan, John Lois (1983). *Modern Drama in Theory and Practice 3: Expressionism and Epic Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
Suša, Anja (2002). Promeniti odnos-stvoriti sistem. In. *Teatron. Časopis za pozorišnu umetnost* br. 119/120. s. 69–74.
Šimko, Ján (2011). Slovenská dráma po roku 1989. In. Vladimír Štefko, ed. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav. s. 647–677.
Štefko, Vladimír (2011). Dejiny slovenskej drámy 20. storočia. Bratislava: Divadelný ústav.
Tal, Kali (1996). *Worlds of hurt: reading the literatures of trauma*. [kalital.com]
Todorova, Maria (2009). *Imagining the Balkans*. Oxford: Oxford University Press.
Tomić, Zorica (2007). *Komunikacija i javnost.* Beograd: Čigoja štampa.
Trebješanin Žarko (2011). *Rečnik Jungovih pojmova i simbola* . Beograd: Zavod za udžbenike.
Veltruský, Jiří (1999). Drama jako básnické dílo. Brno: Host, 1999.
Vučković, Slavica (2002). Poziv na bitku (Recepcija „patriotskog“ repertoara iz osamdesetih). In. *Teatron. Časopis za pozorišnu umetnost* br. 119/120. s. 12–17.
Vujanović, Ana (2006). Performativ i performativnost: o događajnosti, učinkovitosti i nemoći izvedbe kao čina. In. Ana Vijanović i Aleksandra Jovićević. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga, s. 119-141.
Weiss, Peter (1985). Notes on the Contemporary Theater. In. Margaret Herzfeld-Sander, ed. *Essays on German Theater*. New York: Continuum.
Wells, Stenley (2005). *A Dictionary of Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press.
Wikander, Mathew (1986). *The play of truth and state – Historical drama from Shakespeare to Brecht.* Baltimore, London: John Hopkins University Press.
Wikipédia: *Socha Svätopluka na bratislavskom hrade*. [недатирано] https://sk.wikipedia.org/wiki/Socha_Svätopluka_na_Bratislavskom_hrade, приступ 23. 11. 2024.
Wild, Jana (2015). Nič než slová? Iný Klimáček.. In. Viliám, Klimáček *13 hier*. Bratislava: Divadelný ústav.
Wilmer, S. E. (2018). *Performing statelessness in Europe*. London: Palgrace Macmillan.
Zich, Otakař (2016). Principles of theoretical dramaturgy. In. David Drozd, Tomaš Kačer, Don Sparking, eds. *Theatre theory reader*. Prague: Karloviana.
Zobenica, Adela (2016) Sociologija pamćenja i zaboravljanja. In. Zorica Kuburić i Pavle Milenković, ur. *Sećanje i zaborav*. Novi Sad: CEIR i Filozofski fakultet.

Žikić, Ana (2018). Postava Gavrila Principa v súčasnej srbskej dráme. In Slovanský literární svět: Kontexty a konfrontace III., Eliška Gunišová, Lenka Paučová (eds.). Brno: Masarykova univerzita, s. 133–147.

Žikić, Ana (2017a). Postava Gavrila Principa v súčasnej srbskej dráme. In. *Slovanský literární svět: Kontexty a konfrontace II*., Eliška Gunišová, Lenka Paučová, eds. Brno, Masarykova univerzita, s. 133–147.

Žikić, Ana (2017b). Pravda a fikcia v historických hrách VHV. In. Jarmila Hodoličová, ed. *270 rokov dejín, literatúry a jazyka Slovákov vo Vojvodine*. Nový Sad: Slovakistická vojvodinská spoločnosť.

Žikić, Ana (2016a): Obraz dejín v dráme a v inscenácii *Holokaust* V. Klimáčka. In: E. Gunišová, L. Paučová (Eds.) *Slovanský literární svět: Kontexty a konhrontace II*. Brno: Masarykova univerzita.

Žikić, Ana (2016b). Zobrazenie skutočnosti v divadelnom scenári a inscenácii *Povstanie*. In. *Славистика XX*. Београд: Филолошки факултет. s. 715–723.

Žikić, Ana: *Historická skutočnosť v hre Mojmír II. alebo Súmrak ríše*. In: Marta Součková (ed.): K poetologickým a axiologickým vlastnostiam slovenskej literatúry po roku 2000. Prešov 2018, c. 331–345.

Б. Ћирилица

Бајић, Станислав (1972). *Старији драмски писци*. Нови Сад: Матица црпска, Београд: Српска књижевна задруга.

Бахтин, Михаил (1967). *Проблеми поетике Достојевског*, Београд, Нолит.

Бечановић Николић, Зорица (2011). Парадокси хибридности, оријентализма, балканизма и субалтерности у роману Нове Јелене Димитријевић. *Књиженство*, год. I, бр. 1. < http://www.knjizenstvo.rs/sr/casopisi/2011/zenska-knjizevnost-i-kultura/paradoksi-hibridnosti-orijentalizma-balkanizma-i-subalternosti-u-romanu-nove-jelene-dimitrijevic#gsc.tab=0>

Богавац, Милена (2015). *Невидљиви споменици – приручник за читање града*. [необјављено, рукопис]

Богавац, Милена (2017). *Бајпас Србија*. [необјављено, рукопис]

Богавац, Милена и кол. (2022). *Милева Марић*. [необјављено, рукопис]

Болотян, Ильмира. «Док» и «Догма»: теория и практика. Журнал Театр, č. 19, 2015 < http://oteatre.info/dok-i-dogma-teoriya-i-praktika/>

Брајовић, Тихомир (2014). Гаврило Принцип други пут међу Србима. In. *Политика*, 19. 07. 2014., с. 5 < https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=34601 уки>.

Брђанин, Бранко (2007). *Косово и нова српска историјска драма*. Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.

Булат, Снежана (2016). *Драмско виђење жене владара у српској историјској драми до средине 20. века* – докторска дисертација. Нови Сад: Филозофски факултет.

Бурић, Игор (2014). Доста је било цару царевог. In. *Дневник*, 12. 06. 2014., с. 11. < https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=32363>

Валент Белић, Зденка. (2019). Балканска провокација словачког позоришта. In. *Сцена – часопис за позоришну уметност*, I/2019. Нови Сад. 137–140.

Волк, Петер (1996). Турнеја. In. *Илустрована политика*, 16. 11. 1996. < https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=112307>

Гадамер, Ханс Георг (1978). *Истина и метода,* Сарајево, Веселин Маслеша 1978
Гринблат, Стивен (2011). *Самообликовање у ренесанси: од Мора до Шекспира*. Београд: Clio.
Евреинов, Николай (1909). Введение в монодраму. St. Petersburg: N. I. Butkovskoy.
Жикић, Ана (2018). *Невидљиви споменици* и епизација драмског текста. In. *Славистика,* XXI/1–2. Београд: Филолошки факултет. с. 366–373.
Јунг, Карл Густав (1978). *Динамика несвесног*. Нови Сад: Матица српска.
Јунг, Карл Густав (1996). *Човек и његови симболи* . Београд: Космос.
Квас, Корнелије (2011). *Истина и поетика,* Нови Сад, Академска књига.
Копицл, Владимир (1991). Оправдани повратак. In. *Дневник Нови Сад*, 28. 2. 1991. <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=305355>
Лалатовић, Јелена (2017). Ženski aktivizam i žensko stvaralaštvo - strategije preživljavanja u romanu Ravnoteža i časopisu ProFemina autorke i urednice Svetlane Slapšak. In. *Књиженство*, год. VII, бр. 7. < http://www.knjizenstvo.rs/sr/casopisi/2017/zenska-knjizevnost-i-kultura/zenski-aktivizam-i-zensko-stvaralastvo-strategije-prezivljavanja-u-romanu-ravnoteza-svetlane-slapsak-i-casopisu-profemina>
Лемајић, Јован (2008). Овације за „Вечеру". In: *Вечерње новости*. Београд, 09. 10. 2008. <https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?tabela=predstave&idOdrednice=11813&idZbirka=6.>
Марић, Ана (2021). *Госпођа Ајнштајн* Снежане Гњидић и *Ајнштајнова жена* Петра Павлаца као примери преиспитивања историјске стварности. Polyslav [недоступни подаци о публикацији]
Марић, Ана (2023). Ратови деведесетих на простору бивше Југославије у драми *Кратке везе* Владиславе Фекете. In. Стефана Пауновић Родић, Radoslav Raffaj, eds. *Словакистика у контексту: традиција и перспективе*. Београд: Филолошки факултет. с. 437–452.
Марић, Ана (2025). Утемељивачки митови у словачкој и српској драми. In. Vaclav Štěpánek, ed. *Současná srbská a česká slavistická bádání II.* s. 257–276. Brno: Masarykova univerzita.
Марковић, Горан (2004). Villa Sachino. In. *Савремена српска драма*, бр. 31. с. 141–204.
Меденица, Иван (1996). Глумци и бубице. In. *Политика*, 28. 10. 1996. < https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?tabela=predstave&idOdrednice=10411&idZbirka=6>
Милосављевић, Александар (2024). У отпору диктаторима литература има богату традицију. In. *Сцена. Часопис за позоришну уметност*. Број 3, година LX, Нови Сад, 2024. с. 7–16.
Миочиновић, Мирјана (2020). О насиљу и потрази за срећом. Скица о драмама „Шине" и „Брод за лутке" Милене Марковић. In. *Сцена. Часопис за позоришну уметност*. с. 65–76.
Миочиновић, Мирјана. Сценска игра Александра Поповића. In. *Александар Поповић*. Нови Сад: Матица српска, 2015. с. 237–250.
Мујчиновић, Алдо (1996). Упоредни светови. In. *Политика експрес*, 29. 10. 1996. < https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=112309>
Огњеновић, Вида (1991). *Меланхоличне драме*. Београд: Српска књижевна задруга.
Павлац, Петер (2018). Ајнштајнова жена. In. *Нова словачка драма*. Нови Сад. с. 192–216.
Пиранделo, Луиђи (1962). Шест лица тражи писца; Хенрик IV. Београд.
Поповић, Људмила (2008). *Језичка слика стварности. Когнитивни аспект контрастивне анализе*. Београд: Филолошки факултет.
Рябов, Олег В. (1997). *Женщина и женственность в философии серебряного века*. Иваново: Ивановский гос. Ун-т.

Селенић, Слободан (1977). *Антологија савремене српске драме*. Београд: Српска књижевна задруга.
Симовић, Љубомир (1991). *Бој на Косову*. Београд: Београдски издавачко-графички завод.
Симовић, Љубомир (2003). *Бој на Косову, друга верзија*. Београд: Стубови културе.
Срејовић, Драгослав. (2001), Јелен у нашим народним обичајима (Пројекат Растко) <https://www.rastko.rs/arheologija/srejovic/dsrejovic-jelen.html> 20.1.2017.
Стојанов, Дивна (2020). *О Срђану. Које националности је истина?.* [необјављено, рукопис]
Стругар, Вукица (2022). Госпођа Ајнштајн, српска хероина, Корин Росничек, америчка редитељка о Милеви Марић - Била је нека врста аутсајдера. In. *Новости*. < https://www.novosti.rs/c/kultura/vesti/1131953/gospodja-ajnstajn-srpska-heroina-korin-rosnicek-americka-rediteljka-milevi-maric-bila-neka-vrsta-autsajdera >
Фекете, Владислава (2018). Савремена словачка драма. In. *Нова словачка драма*. Нови Сад: Стеријино позорје. с. 5–18.
Фекете, Владислава. Кратке везе. In. *Нова словачка драма*. Нови Сад: Стеријино позорје. с. 128–145..
Фрајнд, Марта (1996). *Историја у драми – драма у историји: огледи о српској историјској драми*. Нови Сад.

Биографија

Ана Марић (рођ. Жикић) рођена је у Параћину 26. 10. 1989. године. Основну школу и гимназију је завршила у родном граду 2008. године и уписала студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Дипломирала је словачки језик и књижевност 2012. године, а мастер студије из језика, књижевности и културе је на модулу Књижевност завршила 2013. године радом *Šesť hier Michala Babiaka v rámci postmodernej estetiky* под вођством ментора проф. др Зузане Чижикове. Исте године је уписала докторске студије из књижевности и почела да држи наставу као сарадник у настави. Током студија је била стипендиста словачког Националног стипендијског програма за потпору мобилности (NŠP SAIA), једном на студијском боравку на Филозофском факултету Универзитету Коменског у Братислави, а други пут на истраживачком боравку на Катедри за театрологију Академије извођачких уметности у истом граду. У оквиру програма Erasmus+ је радила истраживање на Универзитету у Глазгову под менторским вођством Dr Мирне Шолић. Асистент је на Групи за словачки језик, књижевност и културу Филолошког факултета од 2020. године, где је ангажована на курсевима из словачке књижевности и језика. Објављивала је радове из области књижевности (драма и проза) и транслатологије у земљи и иностранству и превела са словачког приручник *Практична драматургија* Зузане Гиндл-Татарове (Филмски центар Србије, 2017) и роман *Кафе Хијена* Јане Бењове (Контраст издаваштво, 2017) и такође је судски преводилац за словачки језик.

образац изјаве о ауторству

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Ана М. Марић

Број индекса 13026/1

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Словачке и српске историјске драме
после Другог Берлинског зида

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

_____

образац изјаве о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Ана М. Марић

Број индекса 13026/1

Студијски програм књижевност

Наслов рада Словачка и српска историјска драма после Другог светског рата

Ментор проф. др Александра Костић-Петровић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____

Ана Марић

225

образац изјаве о коришћењу

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Словачка и српска историјска драма после Првог Берлинског зида

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)**
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци. Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____

_____

226

1. **Ауторство**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима**. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.